2013

بازیافت

تحقیقی و تنقیدی مجلہ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل، سرینگر کشمیر

بازیافت

تحقیقی وتنقیدی مجلّہ

2013ء

☆

ترتیب وتہذیب

منصور احمد منصور

☆

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل،

سرینگر کشمیر

☆۔ سال اشاعت ________ دسمبر ۲۰۱۳ء

☆۔ تعداد ________ ۵۰۰ (پانچ سو)

☆۔ کتابت وکمپیوٹر کمپوزنگ ____ شوکت احمد عباس

☆۔ سرورق ________ اختر رسول

☆۔ مطبع ---------------- کاف پرنٹرس خبہ کدل سرینگر

☆۔ قیمت ---------------- =/300 روپے

☆

ملنے کا پتہ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی

حضرت بل سرینگر کشمیر۔۱۹۰۰۰۶

فیکس: 01942426513

BAZYAFT

(ISSN 0975-654X)

A Literary & Research Journal

Post-Graduate Department of Urdu

University of Kashmir, Srinagar-06

Fax: 01942426513 email:editorbazyaft@gmail.com

Website: http//urdu.uok.edu.in

Price: Rs. 300/=

بازیافت

مجلس ادارت

☆ پروفیسر نذیر احمد ملک
☆ ڈاکٹر عارفہ بشریٰ
☆ ڈاکٹر کوثر رسول
☆ مشتاق حیدر

☆

ترتیب و تہذیب

منصور احمد منصور

صدر شعبۂ اردو

☆

شمارہ: ۵۲ - ۵۳ سنہ ۲۰۱۳ء

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل
سرینگر کشمیر

مجلس مشاورت

- ☆ پروفیسر شکیل الرحمٰن
- ☆ پروفیسر محمد زماں آزردہ
- ☆ پروفیسر قاضی افضال حسین
- ☆ پروفیسر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی
- ☆ پروفیسر شاہد حسین

مجلس مراجع

- ☆ پروفیسر حامدی کاشمیری
- ☆ پروفیسر محمد زماں آزردہ
- ☆ پروفیسر ابو الکلام قاسمی
- ☆ پروفیسر قدوس جاوید
- ☆ پروفیسر نذیر احمد ملک

فہرست

☆☆☆

اداریہ

بازیافت کا تازہ شمارہ آپ کی خدمت میں پیش کرتے ہوئے شعبۂ اردو کی تاریخ، کارکردگی اور اسکا سفر اس طرح آنکھوں کے سامنے آتے ہیں جیسے ایک ضخیم کتاب کے مختلف ابواب ایک کے بعد ایک نظر نواز ہو رہے ہوں۔ اس کے مختلف ابواب پروفیسر محی الدین قادری زور، پروفیسر عبدالقادر سروری، پروفیسر محمد حسن، پروفیسر شکیل الرحمٰن، پروفیسر حامدی کاشمیری، پروفیسر محمد زماں آزردہ، پروفیسر قدوس جاوید، پروفیسر نذیر احمد ملک اور پروفیسر مجید مضمر (مرحوم) کے ناموں سے شروع ہوتے ہیں اور اگر ان ابواب کا تفصیلی مطالعہ کریں تو ان ابواب کے رقم کرنے میں مختلف اساتذہ، ریسرچ سکالرس اور طلباء و طالبات نے ایسے علمی اور ادبی نکات کی جگہ لی ہے کہ یہ پوری کتاب ہمارے یہاں کے اردو کے حوالے سے تاریخ مرتب کرنے میں مد اور معاون ہوگی۔ اس شعبے کی اس کتاب سے پھوٹنے والی روشنی کی شعاعیں ریاست جموں و کشمیر کے مختلف کالجوں، سکولوں، اطلاعاتی اور نشریاتی اداروں اور ثقافتی شعبوں کو برابر منور کر رہی ہیں۔

حال ہی میں اس شعبے کے پروفیسر مجید مضمر کے بے وقت انتقال سے یہاں کی ادبی محفلوں میں جو خلاء پیدا ہوا ہے اس کو پُر کرنے میں بڑا وقت لگے گا مگر اس شعبے کے سفر کو جاری رہنا ہے اور اس ضخیم کتاب کے نئے نئے ابواب قائم ہوتے رہنا ہے۔

شعبۂ اردو کے سفر میں بازیافت کا سفر بھی شامل ہے۔ گو کہ اس کا سفر ''ادبیات''

کے عنوان سے شروع ہوا لیکن تحقیقی اور تنقیدی مضامین نے اس کا ''بازیافت'' ہونا ثابت

کر دیا۔ بازیافت کے مختلف شماروں کے صفحات اساتذہ، ریسرچ سکالرس اور طالب علموں کی نہ صرف رہنمائی کرتے رہے ہیں بلکہ ان کو نئے موضوعات پر لکھنے کی تحریک بھی دیتے رہے ہیں۔ زیر نظر شمارے میں بھی ایسا مواد سامنے آئے گا جس سے ذہن کے دریچے وا ہوں گے اور سوچ نئی روشنی کے انجذ اب سے نہ صرف معطر اور منور ہوں گے بلکہ اس سے پھیلنے والی روشنی میں اور اضافہ ہوگا۔

میں ان تمام مقالہ نگاروں کا شکر گزار ہوں جنہوں نے اپنے مقالات سے بازیافت کے معیار کو برقرار رکھنے میں ہماری مدد کی۔ امید ہے کہ بازیافت کے گزشتہ شماروں کی طرح یہ شمارہ بھی اہل علم میں مقبول ہوگا۔

منصور احمد منصور

شعری متن اور قاری

چند باتیں

شعری متن پہلے ہی لفظ سے لسانی ترکیبیت وانسلا کیت کے مراحل سے گزرتے ہوئے ایک انجانے داخلی تجربے کی پرداخت اس حد تک کرتا ہے کہ یہ ایک نادر جمالیاتی تجربے کی صورت اختیار کرتا ہے۔اس عمل کے نتیجے میں متن اپنے خالق کے ہاتھوں خلق ہونے کے باوجود اس سے کنارہ کش ہو جاتا ہے اور تمام و کمال اپنے انفرادی وجود کا اثبات کرتا ہے، شعر کا لسانی عمل ہی ایسا ہے کہ یہ پہلے سے طے کردہ موضوع (Content)، معنی یا خیال کی ترسیلیت نہیں کرتا، حقیقی دنیا میں زبان کی سماجی اور عوامی سطح پر مخاطب (مخاطبین) کے حوالے سے معنی و مطلب کو قطعیت اور یک سطحیت کے ساتھ پیش کرتی ہے، زبان کا ترسیلی کام علمی، اطلاعی، تاریخی یا صحافتی نوعیت کا کام ہے، تخلیق فن میں اس نوع کے کام کا کوئی گزر نہیں۔

سوال یہ کہ متن جو الفاظ سے مشکل ہوتا ہے، اگر کسی خیال، نظریے یا موضوع کو پیش نہیں کرتا تو یہ کس چیز کی تخلیق کرتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ متن میں بلاشبہ یہ لفظوں کا عمل ہے مگر جو بنیادی طور پر تخلیقی نوعیت کا ہے، یعنی متن لفظوں کی تلازمی، زرخیزیت اور قوت ہے۔ جو چند در چند داخلی رشتوں کے ایک لسانی نظام کو جنم دیتا ہے، جس سے ایک عجوبانہ، اسراری اور توجہ انگیز صورت حال پیدا ہوتی ہے۔

پس اس عمل کی رو سے متن کسی معنی و مطلب یا Content سے لاتعلق ہو کر

لفظوں کی انسلاکاتی، حسیاتی اور کثیر الجہتی کے امکانات کو متحرک کرتا ہے۔ جس سے ایک افسانہ وافسون کی صورت حال پیدا ہوتی ہے، یہ قاری کی جمالیاتی مسرت اور فکری تونگری کے علاوہ اسے جذبے کے تنوع اور ترفع کا ساماں کرتا ہے۔ ایک ضمنی سوال یہ ہے کہ ایک عام قاری تحصیل نشاط کے لیے متن کی لسانی تجزیہ کاری کا جوکھم کیوں اور کیونکر اٹھائے، وہ تو ''از دل خیز دو ہر دل ریزد'' کا داعی ہے، یہ ردعمل اس قاری کا بھی ہوسکتا ہے جو باذوق اور زیرک ہو، ہم دعوتِ طعام میں ٹیبل پر انواع واقسام کے کھانوں میں دلچسپی رکھتے ہیں نہ کہ اس میں کہ کھانا کیونکر تیار ہوا، رہا نقاد اس کا دائرہ کار تخلیقی، مختلف النوع اور پیچیدہ ہے، وہ شعر شناسی کے عمل سے گزر کر شعری تجربے کو دریافت کرنے اور اپنے حقیقی دنیا میں رہنے والے باذوق لوگوں کو منتقل کرنے کا بیڑا اٹھاتا ہے اور یہ کام اکتشافیت کے عمل سے ہی ممکن ہے۔

متن میں لسانی عمل سے طلوع ہونے والی دنیا کلیتاً ایک فرضی دنیا ہے، اس میں بیان کنندہ، کردار، واقعات، تخاطب، خاموشیاں، فضا، پیش منظر، پس منظر اور آہنگ کے ارتباطی عمل سے ایک فرضی دنیا وجود میں آتی ہے، کوئی شخص خواہ وہ عاشق ادب ہی کیوں نہ ہو، متن کی دنیا میں باریابی کی لائسنس نہیں رکھتا۔ اس شہر حیرت میں داخل ہونے کے لیے ایک تخلیقیت شناس اور دیدہ ور نقاد کی ضرورت ہے، جو ادھر ادھر بھٹکنے کے بجائے متن کی داخلی تجربے کو Discover کرنے کی سعی کرلے۔

فن کی دنیا کی فرضیت کے پیش نظر کوئی خارجی واقعہ یا شخص اس میں بجنسہ بار نہیں پاسکتا، نقاد کو البتہ یہ اختصاصیت حاصل ہے کہ وہ خارجی حقیقت اور خواب آسا داخلیت کے ادغامی عمل پر نظر رکھتا ہے اور متن کے ساتھ قاری کے رشتے کی وضاحت کرتا ہے، عہد حاضر میں اردو میں قاری اساس تنقید کے نکات کی تشریح وتعبیر اولاً پروفیسر نارنگ نے کی، مزید برآں، ساختیاتی تنقید اور ساخت شکنی کے موئدین طرح طرح سے متن اور قاری کے باہمی رشتوں کی توضیحات وتاویلات کرتے رہے۔

اس طریق نقد سے متن ارتقائی کے رشتوں پر غور وخوض کرنے کی علمیت میں اضافہ تو ہوا ہے' لیکن داخلی رشتوں کو خارجی حقیقتوں سے رشتگی کو Far Granted لیا گیا ہے۔ بدیہی طور پر یہ نام نہاد رشتگی خود ساختہ اور روایتی ہے' کیونکہ متن اپنی دنیا کا آپ خالق ہے اور باہر کی سنگ وخشت کی دنیا اس کے لیے بے معنی ہے' بقول اقبالؔ:

وہی جہاں ہے ترا تو کرے جسے پیدا
یہ سنگ وخشت نہیں جو تری نگاہ میں ہے

متن میں بہر حال کوئی بات کرنے والا یا خطاب کرنے والا فرضی ہوتا ہے اور مخاطب یا مخاطبین بھی فرضی ہوتے ہیں' نتیجتاً متن کے تجربے کا وجود اور اس کی پہلوداری متن سے باہر کے لوگوں کے لیے نا قابل دید اور نا قابل رسائی ہے' تاہم وہ اس بات کا پابند ہے کہ وہ اشارتاً اور کفایتاً متن کے اندر کی دنیا کے عجائبات ممکنہ حد تک حقیقی لوگوں تک منتقل کرے' وہ لفظوں سے اگنے والے ارتباطی یا ایک حد تک غیر ارتباطی تجربے کی سمت وسفر کے امکانات پر حاوی ہو' وہ نثری اسلوب سے کام لے گا' اس احتیاط کے ساتھ کہ کہیں شعری تجربہ تحلیل (Dilute) نہ ہو۔

یاد رہے کہ تنقید لفظوں کی اشارت اور تلازمیت کو مرکز توجہ بناتی ہے' یہ بنیادی طور پر شعری تجربے کے افسانہ وافسون کا سامنا کرتی ہے اور اس کی اکتشافیت پر توجہ کرتی ہے' یہ ایک حد تک Exploration کا عمل بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ تنقید کا یہ تفاعل اتنا آسان بھی نہیں' جتنا کہ یہ نظر آتا ہے۔

ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ

تاہم تنقیدی عمل کو زیادہ سے زیادہ قارئین کے لیے موثر بنانے کے لیے کسی نہ کسی حد تک مستلزم ہے' اس سے اس کی خلقی (Inherent) اصل پر کوئی منفی اثر نہیں پڑتا' وہاں اگر تشریحات وتعبیرات کی کثرت کو روا رکھا جائے' جیسا کہ تشریحات غالب میں نمایاں ہے' یا شعر کے الفاظ کو لغوی معانی کا پابند کیا جائے تو شعری تجربہ اپنی نمود سے قبل ہی کالعدم ہو جاتا ہے۔

مشرقی تنقید میں بھی شعر میں معنی کا کردار بحث طلب رہا ہے، یہ دو اصولوں سے

کام لیتی رہی ہے۔ لفظ و معنی کی ثنویت اور لفظ کو معنی پر فوقیت، پہلا نکتہ جدید لسانیاتی تنقید کے نتیجے میں از کار رفتہ ہو گیا ہے، دوسرا اصول جس کے موئدین میں جاحظ، قدامہ اور ابن خلدون وغیرہ کے پیش کردہ دلائل کا محتاج ہے۔ تیسری بات جو عربی، ایرانی اور ہندوستانی ادبیات سے متعلق ہے، شعر کو Content اور معنی کی ترسیلیت کا ذریعہ قرار دیا گیا ہے، جو نظر ثانی کا طالب ہے۔

۱۹۷۰ء سے ساختیاتی اور پس ساختیاتی نظریوں نے نہ صرف پہلی بار لسانی تناظر میں تفہیم شعر کے اصول وضع گئے، بلکہ متن سے مصنف کے اخراج اور معنی کے مرض التوا میں پڑنے کا دعویٰ کیا اور ساتھ ہی متن اور قاری کے رشتے کو نمایاں اہمیت دی۔ رولاں بارتھ نے جو پس ساختیات کا پیش رو ہے متن میں Pre-Ordained Content کی نفی کی ہے اور جہاں تک معنی کا تعلق ہے، اسے التوا میں رکھنے پر زور دیا، ظاہر ہے متن کے تجزیے سے یہ خلقی تجربہ ہے جو دریافت طلب ہے نہ کہ معنی و مطلب۔

آخر میں یہ بات قابل ذکر ہے کہ جملہ مروجہ تنقیدات جو معلوماتی اور تشریحی نوعیت کی ہیں کے مقابلے میں یہ تجزیاتی تنقید ہی ہے جو متن سے راست رشتہ رکھتی ہے اور اس کی تفہیم و تحسین کے ساتھ ساتھ اس کی قدر سنجی Evaluation کو ممکن بناتی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ متن کا تجربہ کیا ہے، اس کی پہچان کیا ہے، یہ بس نوعیت کا ہے یہ سادہ ہے یا پیچیدہ، علامتی ہے یا غیر علامتی، یہ تجربہ جتنا عمیق، تہہ دار، تحیر زا اور امکان خیز ہو۔ اسی کے مطابق اس کی قدر و منزلت کا تعین ہوگا۔

☆☆☆☆

پروفیسر محمد زماں آزردہ

بیسویں صدی کے دو اہم شاعر

اقبالؔ اور فیضؔ

کچھ مماثلتیں

گذشتہ صدی نے اردو کو دو اہم شاعر اقبالؔ اور فیضؔ دیئے۔ اقبالؔ اگرچہ فیضؔ سے ۳۳ سال پہلے یعنی انیسویں صدی کی آخری چوتھائی میں پیدا ہوئے تھے لیکن ان کی شناخت اور پہچان بھی بیسویں صدی ہی میں سامنے آئی۔ پوری صدی میں اتنی پذیرائی کسی کی نہ ہوئی۔ جتنی ان دو دانشور شاعروں کی ہوئی۔ اتفاق کی بات ہے کہ یہ دونوں سیالکوٹ میں پیدا ہوئے۔ دونوں کی مادری زبان پنجابی تھی۔ فیضؔ نے تو پنجابی میں شعر بھی کہے۔ دونوں نے ابتدائی تعلیم شمس العلماء سید میر حسن سے پائی۔ دونوں فارسی اور عربی سے واقف تھے اور اسلامی تاریخ اور اسلامی تعلیمات میں درک رکھتے تھے۔ دونوں کا تعلق کسی نہ کسی طرح کشمیر سے رہا۔ اقبال تو خیر کشمیری الاصل تھے اور فیض نے اپنی ازدواجی زندگی کا آغاز کشمیر سے کیا جب شیخ محمد عبداللہ نے ایلس سے ان کا نکاح پڑھا۔ دونوں کی شاعری اس قدر متاثر کرنے والی تھی کہ عوام اور خواص نے انہیں دل و دماغ کی مسند پر بٹھا کر قبولیت کے درجے سے سرافراز کیا۔ اقبالؔ کو تو مذہبی حلقوں میں بھی سر آنکھوں پر بٹھایا گیا مگر ایسا بھی نہیں کہ وہ مذہبی علماء کے نشانے پر نہ رہے۔ ترقی پسندوں نے دونوں کو گود لیا، پیار کیا اور اپنایا۔ اقبال رواداری کے باوجود ملی جذبات کے حامی تھے اس لیے ترقی پسندوں کے کھینچے

ہوئے محدود نظریات کے دائرے سے پھسل پھسل کر باہر آتے رہے۔ فیضؔ کو اپنانا ان کی

ایک مجبوری بھی تھی کہ ان کے کھینچے ہوئے دائرے میں کوئی اور ایسا قدر آور شاعر نہیں تھا کہ جس کو وہ ہیرو بنا سکتے۔

یہاں ایک بات سے قابل ذکر ہے کہ یہ دونوں شاعر جیسا کہ میں نے اس سے پہلے عرض کیا' اسلامی تاریخ اور اسلامی تعلیمات میں خاصا درک رکھتے تھے۔ اقبالؔ کے مضامین گو کہ فلسفہ اور اقتصادیات تھے اور فیضؔ کے عربی اور انگریزی ادب مگر اقبال فلسفہ کے ذریعے اسلام اور فیض عربی کے ذریعے اسلامی تعلیمات کے قریب تھے۔ اس پر طرہ یہ کہ دونوں کی ابتدائی تعلیم و تربیت کچھ ایسے ڈھنگ سے ہوئی تھی کہ اسلام کے اثرات ان پر حاوی تھے کہ جس کا اظہار ان کی شاعری میں بھی ہوا۔

آگے بڑھنے سے پہلے میں یہاں پر دو تین باتوں کی طرف اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں جن کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے:

۱۔ فتح مکہ کے وقت رسول خدا پیغمبر آخرالزمان صلی اللہ علیہ وسلم نے مسلمانوں کو ہدایت دی کہ تمام مفتوحین کو پناہ دی جائے' کوئی جائیداد تلف نہ کی جائے' کوئی لوٹ مار نہ ہو' کسی طرح کا جانی نقصان نہ ہو۔ کسی جاندار' کسی کھیت یا درخت کو نقصان نہ پہنچایا جائے۔ یعنی جب انسان کے پاس طاقت اور قدرت ہو تو وہ رحم اور مہربانی سے کام لے۔

۲۔ اسلام غلاموں کے ساتھ مہربانی سے پیش آنے کی تلقین کرتا ہے یہاں تک ان کو آزاد کرنے کو ترجیح دیتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ایک سفر میں مسلمانوں کے خلیفہ دوم حضرت عمرؓ اور ان کے غلام نے ایک ہی اونٹ کو باری باری سواری کے لیے استعمال کیا۔

۳۔ اسلامی تعلیمات میں آیا ہے کہ مزدور کو اس کا پسینہ خشک ہونے سے پہلے اجرت ادا کی جائے۔

۴۔ خلیفہ چہارم حضرت علیؓ کا قول ہے کہ اگر تمہارے علم میں یہ آئے کہ کسی شخص کے پاس روٹی نہیں ہے' تو یہ خیال مت کرو کہ اللہ نے اس کے لیے رزق نہیں رکھا ہے بلکہ یہ خیال کرو

کہ کسی نے اس کی روٹی چھین لی ہے۔

۵۔ حضرت علیؓ کا یہ بھی قول ہے کہ یہ مت دیکھو کہ کون کہتا ہے' اس پر دھیان دو کہ کیا کہتا ہے۔

۶۔ اسلام سچائی اور امانت داری کا درس دیتا ہے۔ حقوق انسانی کے ضمن میں اس کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ کھانے پر اس کا حق ہے جو بھوکا ہے پانی پر اس کا جو پیاسا ہے۔ البتہ اسلام جائز ذرائع کی تلقین اور تاکید کرتا ہے۔ اسی کے پیش نظر اسلام ذخیرہ اندوزی کو گناہ سمجھتا ہے۔ اس کی ایک اہم مثال اسلامی تاریخ کے اس واقعہ سے ہوتی ہے کہ جب حضرت حُرؒ یزیدی فوج کیا ایک سالار کی حیثیت سے اپنی فوجوں کو لے کر امام حسینؑ کا راستہ روکنے اور انہیں گھیر کے کربلا کے میدان کی طرف لانے کے لیے' ان تک پہنچا تو اس کے سپاہی اور ان کی سواری کے گھوڑے پیاس سے بے حال تھے۔ امامؑ کے پاس پانی تھا' انہوں نے نہ صرف سپاہیوں کو پانی پلایا بلکہ ان کی سواری کے جانوروں کے سامنے پانی سے بھرے ہوئے طشت رکھے اور اس وقت تک وہ طشت نہیں ہٹائے جب تک کہ جانوروں نے خود سیر آب ہو کے منہ نہ اٹھایا۔

مندرجہ بالا باتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے جب اقبالؔ اور فیضؔ دونوں کے ملفوظات پر غور کریں گے تو یہ بات بہ آسانی سمجھ میں آئے گی کہ انہوں نے اگر مزدوروں کی حمایت کی' مظلوموں کے لیے آواز اٹھائی یا حقوق انسانی کی وکالت کی تو اس کی وجہ محض اشتراکیت نہیں تھی۔ البتہ اسلامی تعلیمات سے اور سوشلسٹ سیٹ اپ Socialist Set Up میں کچھ باتیں مشترک ہیں جنہیں محض اشتراکیت سے منسوب کرنا ایک طرح کا تسامح ہے۔ البتہ یہ وہ رموز حیات ہیں جو دونوں میں پائے جاتے ہیں۔ اول الذکر میں یہ مذہب اسلام کی تعلیمات کے تحت میں ہے اور مؤخر الذکر میں بعض نظریات کی پیروی میں ـــــ

اقبالؔ اور فیضؔ دونوں کے یہاں ظالم کے خلاف اور مظلوم کے حق میں ایک جذبہ ملتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں اس جذبے کا اظہار بعض موقعوں پر بہت لاؤڈ (Loud)

یعنی بہ آواز بلند ملتا ہے اور فیض کے ہاں الفاظ کے پردے میں مستور اور خاموش سا محسوس

ہوتا ہے۔

اقبالؔ بہ آواز بلند مارکس کی تعریف کرتے ہیں اس کے دل کو مومن اور دماغ کو کافر قرار دینے کے باوجود یہاں تک کہتے ہیں کہ

نیست پیغمبر و لے کن در بغل دارد کتاب

یا یہ کہ لینن کو خدا کے حضور میں پیش کر کے ان کا مکالمہ سناتے ہیں۔ خضر راہ میں تو بڑی بے باکی سے مزدور کی محرومی اور طاقت دونوں کے تئیں اپنے احساسات کا اظہار کرتے ہیں۔ کارل مارکس پر اظہار خیال کرتے ہوئے وہ یہ نہیں دیکھتے کہ کون کہتا ہے بلکہ یہ کہ کیا کہتا ہے۔

اقبالؔ فلسفہ کے طالب علم تھے۔ فلسفہ، منطق اور اخلاقیات (Logic & Ethics) کی بنیاد پر نتائج اخذ کرتا ہے اور لائحہ عمل ترتیب دیتا ہے۔ کیا ہے اور کیا ہونا چاہیے تھا What is and what tought to have been اس کا سب سے اہم مسئلہ ہے۔ جب وہ ان دونوں میں دوریاں پاتا ہے، فرق محسوس کرتا ہے۔ تضاد سے دوچار ہوتا ہے تو وہ چیختا ہے۔ فیضؔ عربی اور انگریزی ادب سے حاکم اور محکوم، غالب اور مغلوب، جابر اور مجبور کے رشتوں میں تصادم ان کے Interest میں Conflict کی صورت حال سے آگہی حاصل کرتا ہے تو تلملا اٹھتا ہے۔ اس کی آواز بہت اونچی نہیں ہے مگر اس آواز میں کرب ہے، درد ہے اور ایک دھیمی مگر لرزتی ہوئی چیخ ہے۔ غرض ان احساسات کی بناء پر ترقی پسندوں نے دونوں کو اس حد تک اپنایا بلکہ Monophlise کیا یعنی دونوں پر اپنی اجارہ داری جتائی۔ کشمیر یونیورسٹی میں اقبال چیئر قائم ہونے کے بعد سی۔ پی۔ آئی۔ ایم کی حکومت نے کلکتہ یونیورسٹی میں اقبال چیئر قائم کی تو فوراً ہی فیض احمد فیضؔ کو اس کی پیش کش کی۔ جسے وہ قبول نہ کر سکے اور بعد میں پروفیسر مظفر حنفی کا اس چیئر پر تقرر ہوا۔

دونوں شاعروں کا ڈکشن روایتی رہا۔ دونوں میں نغمگی رہی اور شاید اسی وجہ سے

دونوں کے کلام کو بڑے بڑے فنکاروں نے موسیقی کی تال پر اپنی آواز سے عوام اور خواص دونوں تک پہنچایا۔

ان دونوں شاعروں کو روایتی ہونے کے ساتھ ساتھ جدید ہونے کی سند سے بھی نوازا گیا۔ روایتی ان کو ہونا ہی تھا کیونکہ دونوں روایتی شعری سرمایہ اس کے خصائص اور خدوخال سے بہرور ہوئے تھے۔ چنانچہ دونوں غالب اور حافظ کے کلام پر سردھن چکے تھے۔ ان کے استعاروں اور ان کی تشبیہوں سے لطف اندوز ہو چکے تھے۔ دونوں کے تخیل سے اپنی بنیادوں کو استوار کر چکے تھے' البتہ ان کے مقابلے میں ان کا زمانہ مختلف تھا۔ قدریں وہی تھیں لیکن زمانے مختلف تھے' ان قدروں کو برتنے اور محسوس کرنے والے مختلف تھے۔

یہ تو سب جانتے ہیں کہ شاعری کتنی بھی دہبی کیوں نہ ہو مگر یہ ضرور شاعر کے ماحول اور اس کے گردوپیش سے اکتساب کرتی رہی ہے۔ اقبال نے ملک کی آزادی اور تقسیم سے ۹ برس پہلے تک کا زمانہ دیکھا اور فیض نے آزادی کے بعد کا زمانہ بھی دیکھا۔ اقبالؔ کا دشمن واضح تھا' سامنے تھا۔ وہ اس سے مختلف سطحوں پر نبرد آزما ہوئے۔ اس کی حکومت کی مخالفت کی اس کی تہذیب کو للکارا' اپنوں کو خبردار کر کے بیدار کرنے کی کوشش کی مگر فیض کا المیہ دوہرا ثابت ہوا۔ اس نے آزادی دیکھی' تقسیم ملک کو دیکھا' فرقہ وارانہ فسادات دیکھئے اور اپنوں کی زیادتیاں سہیں۔ آزادی کے آئیڈیل کی جن تصویروں کو اس نے اپنے ذہن کے ڈرائنگ روم میں سما کے رکھا تھا وہ آئیڈیل ہی ریزہ ریزہ ہو گیا۔ اقبال نے آزادی کے تصور کے ایک رخ کے حصول کے لیے جدوجہد کی ترغیب دی تھی اور خود جدوجہد کی تھی مگر فیض نے اس کا دوسرا رخ بھی دیکھا تھا۔ اقبال بدیشیوں سے عاجز تھا اور فیض نے اپنوں کی چنگیزی دیکھی ____ یہ تو میں نے پہلے ہی عرض کیا کہ شاعر بھی اپنے ماحول اور اپنے گردوپیش سے اثرات لیتا ہے' اقبالؔ اور فیضؔ بھی اس سے مستثنٰی نہیں۔ یہ موقع نہیں کہ اس وقت دفتر اقبال کو کھنگالا جائے یا فیضؔ کے ہاں اس دردوکرب کی نشاندہی

کر کے بیسیوں اشعار شہادت کے طور پر پیش کیے جائیں جب کہ اس حوالے سے ناقدین

نے اپنے حسن انتخاب اور حسنِ ظن دونوں سے بہت کام لیا ہے۔

جو حرکت، حرارت اور جوش فیضؔ کی شاعری میں جاری وساری ہے۔ اس میں جس روانی کا احساس ہوتا ہے وہ ایک پہاڑی جھرنے کے مانند ہے، جہاں ڈھلان ملی وہاں رفتار میں سرعت نظر آتی ہے اور جہاں میدان ملا وہاں خراماں خراماں آگے نکل گئے۔ اگر کوئی بہت بڑی رکاوٹ یعنی چٹان سامنے آگئی تو خود کو بانٹ دیا اور راستہ پالیا اور آگے بڑھ کر پھر ایک ہو گئے۔ تھکاوٹ کا احساس کہیں کہیں ضرور ہوگا مگر ناامیدی یا فرسٹریشن کا کہیں نام و نشان نہیں ملے گا۔ ایک غیبی قوت ہے۔ جس کو وہ ہردم، ہر گھڑی اور ہر کٹھنائی میں اپنے قریب محسوس کرتے ہیں، چاہے وہ تنہائیوں یا انجمن میں، وطن میں ہوں یا وطن سے دور، زندان میں ہوں یا آزاد ــــ زندگی میں جو سختیاں اور تکلیفیں فیضؔ کے حصے میں آئیں ان کو اس طرح گلے لگانا، انگیز کرنا اور اپنا ساتھی بنانا کسی اور کے بس کی بات نہیں۔ جن زنجیروں نے اوروں کو مجذوب بنایا ان کو فیضؔ نے ایک جھنکار کی طرح اپنی روح اور نغمگی کا حصہ بنا دیا۔

غیر افسانوی نثری اصناف کی قدر و قیمت

زبان کی پیدائش انسانی یا سماجی ضرورت کا نتیجہ ہے، زمانۂ قدیم میں انسان ایک دوسرے کے جذبات، احساسات اور خیالات کو سمجھنے یا سمجھانے کے لئے اشاروں اور کنایوں سے کام لیتا ہوگا۔ ایسی صورت میں بعض اوقات اشارے ناکافی بھی رہے ہوں گے اور ترسیل میں کافی دقت پیدا ہوئی ہوگی، لیکن زبان کے وجود میں آنے کے بعد یہ مشکل آسان ہوئی ہوگی۔ اس لئے کہ زبان ہی کسی شخص کے خیالات کو دوسرے تک منتقل کرسکتی ہے۔ انسانی دماغ کے مبہم اور بے ترتیب خیالات جب الفاظ کی شکل اختیار کرتے ہیں تو بامعنی اور پُر اثر بن جاتے ہیں۔ انسانی اظہار کے پیرائے مختلف ہیں۔ کبھی وہ سیدھے سادے الفاظ میں بول کر اپنی بات ادا کرتا ہے اور کبھی وہ لفظوں کو خاص ترتیب میں ڈھال کر لہجہ کو مترنم بناتا ہے، اول الذکر نثری اظہار کا طریقہ ہے اور مترنم لہجہ کو شاعری کہا جاتا ہے یا یوں کہئے کہ انسان کے کلام موزوں کو شاعری اور غیر موزوں کو نثر کہتے ہیں۔ عام بول چال سے ہٹ کر جب پر تکلف اور جمالیاتی عناصر کے ساتھ کوئی تحریر قلمبند کی جاتی ہے تو اُسے ادبی نثر کا نام دے دیا جاتا ہے۔ ادبی نثر بھی مختلف اقسام میں تقسیم ہے۔ افسانوی نثر کا دائرہ اس اعتبار سے محدود ہے کہ اس میں محض داستان، ناول اور

افسانہ تین اصناف یعنی تین قسمیں شامل ہیں۔ اس کے برعکس غیر افسانوی نثر کا دائرہ

نہایت وسیع ہے۔ ہر وہ تحریر جو داستان، ناول یا افسانہ نہ ہو، غیر افسانوی کہلائے گی۔
افسانوی نثری اصناف کی دنیا اگر Ficticious، فرضی یا غیر حقیقی ہے تو غیر افسانوی نثری
اصناف کی بنیاد حقائق کے بیان پر ہے۔ ادب میں مضمون، انشائیہ، سوانح، خاکہ، مکتوب،
طنز ومزاح، تنقید، تحقیق، رپورتاژ، خودنوشت، سفرنامے وغیرہ سب ہی اقسام نثر غیر
افسانوی اصناف میں شمار کئے جاتے ہیں۔ ان کی قدر وقیمت اس لئے افسانوی ادب
سے زیادہ ہے کہ یہ براہ راست زندگی کے مختلف شعبوں کا علم دیتے ہیں۔ غیر افسانوی
نثر میں تخیل کی پرواز نہیں بلکہ حقائق کی بازیافت یا حقیقت کا اظہار ہے۔ مثلاً مضمون ادبی
ہو یا علمی، کسی نہ کسی نئے سچ کا بیان ہوتا ہے، سوانح، خاکہ، رپورتاژ، خودنوشت، سفرنامے
تاریخ ہی کی مختلف شکلیں ہیں جن سے کسی شخص، کسی عہد کی تہذیب یا واقعات کا علم
ہوتا ہے۔ تنقید کسی تخلیق کے محاسن ومعائب بیان کرتی ہے تو تحقیق صداقت کو منظر عام پر
لاتی ہے۔ انشائیہ یا طنز ومزاح میں ایک خاص انداز میں سماجی مسائل کو اجاگر کیا جاتا
ہے۔ ان کے علاوہ تاریخ، صحافت اور تراجم بھی غیر افسانوی نثر ہی کا حصہ ہیں۔

افسانوی اصناف میں داستان ایک ایسی صنف ہے جس کا تعلق بظاہر حقیقی زندگی سے
نہیں ہوتا، لیکن داستان میں بیان کی گئی معاشرت اس کے عہد کی معاشرت کی عکاسی کرتی
ہے۔ اس کے برعکس ناول اور افسانے کے کردار اور مسائل فرضی ہونے کے باوجود حقیقی
زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ افسانوی ادب زندگی کی ڈرامائی شکل یا نقل ہے اور غیر افسانوی
ادب خود زندگی ہے جس میں مصنف یا خالق خود موجود ہوتا ہے۔ افسانوی اور غیر افسانوی
دونوں اصناف اہمیت کے حامل ہیں۔ دونوں کی قدر وقیمت مسلم ہے، لیکن یہ فرق ہے کہ
ایک دوا کو کیپسول کے خول میں بھر کر کھلانا چاہتا ہے اور دوسرا خول کے بغیر۔ جس طرح
پوری دنیا میں آب وہوا کے سبب مختلف رنگ ونسل کے انسان موجود ہیں اسی طرح ان کی
زبانیں بھی مختلف ہیں، ہر زبان سوسائٹی کی ضرورت اور ماحول کی پیداوار ہے، ٹھیک اسی

طرح اظہار کی ضرورت ہی مختلف اصناف کے وجود میں آنے کی وجہ بنی۔ ہر شخص کے اظہار کا طریقہ جدا ہوتا ہے۔ ایک ہی بات کو شاعر، فکشن نگار یا مورخ اپنے اپنے انداز سے بیان کرتا ہے۔ اہمیت ہر ایک کی اپنی جگہ مسلم ہے۔

مذکورہ غیر افسانوی اصناف کی اہمیت پر اگر نظر ڈالیں تو نتیجہ اس طرح برآمد ہوگا کہ مضمون ذاتی خیالات اور تجربات کا نام ہے اس کے لئے نہ کوئی موضوع متعین ہے اور نہ فنی ہیئت۔ ادبی یا غیر ادبی ہر موضوع پر مضمون تحریر کیا جا سکتا ہے، اس کا انداز بیانیہ ہوتا ہے، ترسیل میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ اس کے پڑھنے سے علم میں اضافہ ہوتا ہے۔ مضمون کے موضوعات میں بے پناہ وسعت ہوتی ہے، ہر مضمون نگار اپنے مزاج اور ضرورت کے لحاظ سے اپنے خاص انداز میں مضمون قلمبند کرتا ہے، مضمون خالص علمی تحریر ہے، لیکن جب یہی تحریر ذہن کی ترنگ کی شکل اختیار کر لیتی ہے، تخیل کی آمیزش ہو جاتی ہے، براہ راست بیان کے بجائے تشبیہات واستعارات سے تحریر کو مسجع کر دیا جاتا ہے، انبساط ونشاط حاصل کرنے کا ذریعہ بنا دیا جاتا ہے تو اُسے انشائیہ کہنے لگتے ہیں۔ انشائیہ ایسی تحریر کا نام ہے جو قاری کے ذہن پر خوشگوار اثرات مرتب کرے۔ انشائیہ کا بنیادی مقصد یہی ہے کہ علمی و ادبی یا سیاسی وسماجی نکات کو اس انداز سے پیش کیا جائے کہ پڑھنے والا محظوظ ہو اور تحریر سے لطف اٹھائے۔ لفظوں کی نشست وبرخاست اور عبادت کی سادگی سے انشائیہ میں مزاح پیدا کیا جاتا ہے۔ انشائیہ نگار زندگی کا وہ ناقد ہے جو زندگی کے مختلف تجربات کے نچوڑ کو داخلی کیفیات کے ساتھ انشائیہ کی شکل میں پیش کر دیتا ہے۔

جب کسی تحریر میں کسی ایک شخص کی خوبیوں اور خامیوں کو اپنے ذاتی تجربات کی بنیاد پر بیان کیا جائے تو خاکہ کہا جاتا ہے، خاکہ یعنی کسی شخصیت کی قلمی تصویر۔ اس قلمی تصویر میں خاکہ نگار طنز وظرافت کے پیرائے میں زیر قلم شخصیت کی اچھائیوں اور برائیوں کا اظہار کرتا ہے، خاکہ میں ناول یا افسانے کی طرح اجزائے ترکیبی نہیں ہوتے، یہ انشائیہ کی طرح کہیں سے شروع ہو سکتا ہے اور کہیں پر ختم کیا جا سکتا ہے۔ خاکے سے کسی بھی شخص کے

عادات واطوار، روزانہ معمولات، مزاج وخیالات غرضیکہ زندگی کے ہر پہلو کا علم ہوتا ہے۔ خاکہ میں خاکہ نگار ظرافت سے کام لیتا ہے، لیکن جب کسی شخصیت کے متعلق لکھی گئی تحریر سنجیدگی سے لکھی جاتی ہے تو اُسے اس شخص کی سوانح کہا جاتا ہے۔ یہ ایک طرح کی شخصی تاریخ ہے اس میں کسی شخص کی زندگی کے حالات، واقعات اور خدمات کو سوانح نگار اپنے مخصوص انداز میں بیان کرتا ہے۔ سوانح وہ تحریر ہے جو کسی شخص کی خوبیاں اور خامیاں، اچھائیاں اور برائیاں ظاہر کرتی ہے۔ سوانح کی خوبی یہ ہے کہ سوانح نگار کسی طرح کی جانبداری یا عقیدت سے کام نہ لے کر بڑی ہی دیانتداری سے تمام حقائق کو بیان کرے، کیونکہ یہ تحریر کسی کو جاننے کے لئے سند کا کام کرتی ہے۔ جب کوئی شخص اپنی زندگی کے حالات و واقعات خود قلمبند کرتا ہے تو وہ تحریر خودنوشت کہلاتی ہے۔ ایسی تحریر اس اعتبار سے اہم ہے کہ مصنف اپنے ان داخلی اور خارجی کوائف کا بیان کرتا ہے یا کر سکتا ہے جن کی واقفیت صرف اسے ہی ہوتی ہے۔ اپنی زندگی کے بارے میں ہر شخص خود بہتر اور مستند جواب دے سکتا ہے، لیکن بعض اوقات خودنوشت سوانح نگار کی باتیں ناقص اور ناقابلِ اعتبار بھی ہوتی ہیں۔ اس لئے کہ مصنف دوسروں کے خوف سے بہت سی باتیں چھپاتا ہے اور بہت سی مبالغے کے ساتھ بیان کرتا ہے، یہ انسانی فطرت ہے کہ آدمی اپنی خامیوں اور کمیوں کو خود بیان نہیں کرسکتا، اپنے بارے میں کچھ لکھنا انتہائی مشکل کام ہے۔ سوانح اور خودنوشت کی طرح سفرنامے بھی اس لحاظ سے اہمیت رکھتے ہیں کہ ان میں نہ صرف سیاح کی شخصیت نمایاں ہوتی ہے بلکہ کسی ملک یا شہر کے جغرافیائی نشیب وفراز کے علاوہ وہاں کی تہذیب وتمدن کا بھی علم ہوتا ہے۔ سفرنامے چشم دید واقعات اور داخلی احساسات کا بیان ہوتے ہیں۔ ان میں سیاح اپنے تجربات ومشاہدات کو تخلیقی انداز میں بیان کرتا ہے، سفرنامہ کی تفصیلات بھی حقائق کا بیان ہیں۔ اس کی کامیابی جزئیات کے بیان میں ہے اور جزئیات نگاری کا انحصار سیاح کی باریک بینی پر ہے۔ مشاہدات کا تفصیلی بیان آئندہ زمانے کے لئے تاریخی دستاویز بن جاتا ہے۔ سفرنامہ کی طرح رپورتاژ بھی چشم دید واقعات وتجربات کا

بیان ہے۔ رپورتاژ ایک ایسی تحریری رپورٹ کا نام ہے جس میں افسانویت بھی اور انشائیت بھی ہو۔ رپورتاژ نگار کسی تقریب، واقعہ یا حادثے کی اپنے مشاہدے کی بنیاد پر اس طرح قلمی تصویر کشی کرتا ہے کہ پڑھنے والا سب کچھ اپنے سامنے ہوتا ہوا محسوس کرتا ہے۔

غیر افسانوی اصناف میں مکتوب نگاری کو بھی شمار کیا جاتا ہے، جبکہ مکتوب بالکل ایک ذاتی تحریر ہے، لیکن بعض مکتوب نگاروں کے انداز بیان نے اسے ایک ادبی صنف کے طور پر تسلیم کرنے کے لئے مجبور کر دیا ہے۔ یوں تو خطوط میں ذاتی مسائل، کاروباری امور، اظہار غم، خوشی و مسرت کا بیان، ادبی و غیر ادبی مسائل غرضیکہ سبھی کچھ شامل ہوتا ہے، لیکن بعض ادیبوں اور شاعروں کے خطوط اس لئے قابل توجہ ہیں کہ ان کا انداز تحریر تو عام خطوط سے مختلف ہوتا ہی ہے۔ اس کے علاوہ ان سے مکتوب نگار کے حالات زندگی، اس کے عہد کے واقعات اور بعض دیگر معلومات بھی فراہم ہوتی ہیں۔

غیر افسانوی ادب میں مضمون اور انشائیہ کی طرح طنز و مزاح کو بھی ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ یوں اگر دیکھا جائے تو طنز و مزاح کو باقاعدہ صنف نہیں بلکہ مختلف اصناف ادب میں طنزیہ اور مزاحیہ عناصر شامل کر کے تحریر کو طنز و مزاح کی رنگینیوں سے آراستہ کیا جا سکتا ہے، لیکن بعض مصنّفین نے اپنے مضامین کو اس انداز سے تحریر کیا ہے کہ طنز و مزاح کو ایک باقاعدہ صنف کی حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔ طنز و مزاح ایک خاص اسلوب کا نام ہے۔ زندگی کے تلخ حقائق کو مزاح نگار خوشگوار اسلوب میں پیش کر کے انتہائی دلچسپ بنا دیتا ہے۔ سیاسی و سماجی برائیوں، معاشرتی و تہذیبی خامیوں اور انسانی کردار کی کمزوریوں اور خرابیوں کو مزاح کی چاشنی میں ڈبو کر طنزیہ انداز میں اس طرح بیان کرتا ہے کہ قاری اس تحریر سے لطف بھی اٹھاتا ہے اور چبھن بھی محسوس کرتا ہے۔ طنز نگار سماجی بے اعتدالیوں اور ناہمواریوں سے نفرت کرتا ہے، لیکن اس نفرت کا اظہار براہ راست کرنے کے بجائے اس طرح ظریفانہ انداز میں کرتا ہے کہ سننے والے کو ناگوار گزرنے کے بجائے دلچسپ معلوم

ہوتا ہے۔طنز ومزاح کا مقصد ظریفانہ انداز میں سماج کی خامیوں کا بیان اور اُن کی اصلاح
ہے۔اسی طرح تنقید کا مقصد سنجیدگی سے ادب کی خامیوں اور خوبیوں کی نشاندہی کرنا ہے
اور تحقیق حقائق کی بازیافت ہے۔

مذکورہ غیر افسانوی اصناف موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے نہ صرف افسانوی اصناف سے بالکل مختلف ہیں، بلکہ آپس میں بھی کوئی موضوعاتی یا اسلوبیاتی ربط نہیں۔ ہر صنف اپنا علاحدہ موضوع اور اسلوب رکھتی ہے۔مضمون، انشائیہ اور طنز ومزاح سے، سوانح، خاکہ اور خودنوشت سے، رپورتاژ، سفرنامے سے، تنقید، تحقیق سے اور مکتوب سب سے الگ انداز وبیان رکھتے ہیں، ایک چیز جوان سب میں یکساں ہے۔وہ ہے ان کی مقصدیت۔ان میں پوشیدہ مقصد ہی ان کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتا ہے۔مذکورہ تمام غیر افسانوی اصناف کسی نہ کسی انداز میں حقائق کا اظہار ہیں۔اس مختصر جائزے کے بعد یہ کہا جاسکتا ہے کہ شاعری یا افسانوی اصناف صرف اظہاری (Expressive) یعنی داخلی جذبے، تاثر اور احساس کی ترجمان ہیں اور غیر افسانوی نثری اصناف اظہاری ہونے کے ساتھ ساتھ اطلاعی (Information) اور ہدایتی (Direction) بھی ہوتی ہیں۔

منٹو انسانی نفس کا نباض

اس مطالعے کا مقصد انسانی نفسیات پر کوئی لیکچر دینا نہیں بلکہ منٹو کے افسانوں میں موجود ان نفسیاتی عناصر کی نشاندہی کرنا ہے جو انسانی نفس سے متعلق ان کے گہرے مشاہدے کا پتا دیتے ہیں۔ منٹو کے ناقدین نے زیادہ تر توجہ ان کے ان افسانوں پر مرکوز کی ہے جن میں انسان کی جنسی نفسیات کے مظاہر زیادہ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جس سے قارئین پر یہ تاثر مرتب ہوتا ہے کہ جیسے وہ محض جنسی نفسیات کے ہی نباض ہوں۔ جب کہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ اگر ہم ان کے سارے تخلیقی ادب کو سامنے رکھیں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ ان کی تحریروں میں انسانی نفس کے ایسے مظاہر بھی موجود ہیں جو قارئین کو حیران و ششدر کر دیتے ہیں اور جن سے انسانی نفس کے گوناگوں پہلو سامنے آجاتے ہیں۔ کہیں اگر جنسی نفسیات کے مظاہر ہیں تو کہیں سماجی نفسیات کے کہیں اگر اقتصادی نفسیات کی جھلکیاں ہیں تو کہیں اشتراکی نفسیات کی اسی طرح کہیں اگر صنفی نفسیات کے جلوے ہیں تو کہیں طبقاتی نفسیات کے کرشمے۔

منٹو کے افسانوں کا بالترتیب مطالعہ کیجئے تو معلوم ہوتا ہے کہ انسانی نفس کی کارگزاریوں سے انہیں گہرا شغف تھا۔ چنانچہ زندگی کی مختلف صورت حالات سے نمٹتے

ہوئے انسان کن کن نفسیاتی مراحل سے گزرتا ہے انہیں سمجھنے اور پھر صفحہ قرطاس پر بکھیرنے کا کام انہوں نے ابتدائی زمانے میں ہی شروع کر دیا تھا۔ ''انقلاب پسند'' افسانہ جو علی گڑھ میگزین کے ۲۴ مارچ ۱۹۳۵ء کے شمارے میں شائع ہوا میں اس کے اولین نشانات سامنے آتے ہیں۔ اس افسانے میں منٹو سلیم کی ذہنی کیفیت کا جائزہ لیتے ہوئے فرماتے ہیں:

> ''وہ شخص جو اپنے احساسات کو کسی شکل میں پیش کر کے دوسرے ذہن پر منتقل کر سکتا ہے وہ دراصل اپنے دل کا بوجھ ہلکا کرنے کی قدرت کا مالک ہے اور وہ شخص جو محسوس کرتا ہے مگر اپنے احساس کو خود آپ اچھی طرح نہیں سمجھتا اور پھر اس اضطراب کو بیان کرنے کی قدرت نہیں رکھتا، اس شخص کے مترادف ہے جو اپنے حلق میں ٹھنسی ہوئی چیز کو باہر نکالنے کی کوشش کر رہا ہو مگر وہ گلے سے نیچے اترتی چلی جا رہی ہو ـــــ یہ ایک ذہنی عذاب ہے جس کی تفصیل لفظوں میں نہیں آسکتی۔''

اس نفسیاتی کرب کو بیان کرنے کے لیے منٹو نے گلے میں پھنسی ہوئی چیز کی جو مثال برتی ہے اس سے ان کے اسلوب کی صلابت کا اندازہ ہوتا ہے۔ عمر کے اس ابتدائی دور میں ہی ان کے مشاہدے کی آنکھ کس قدر پینی تھی اس اقتباس سے اس کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔

انسان کے اپنے ذاتی حالات ہی نہیں، جس ماحول میں اس کی پرورش و پرداخت ہوتی ہے وہ بھی اس کی سماجی نفسیات بنانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اس کا بھی انہیں اس ابتدائی زمانے میں ہی علم ہو چکا تھا۔ اس لیے اسی افسانے میں وہ آگے چل کر اس ادراک کا انکشاف کرتے ہوئے خود لکھتے ہیں:

> ''میں نے سلیم کی نفسیات سمجھنے کی بہت کوشش کی ہے مگر مجھے اس کے منقلب عادات کے ہوتے ہوئے کبھی معلوم نہیں ہو سکا کہ

وہ کن گہرائیوں میں غوطہ زن ہے اور وہ اس دنیا میں رہ کر اپنے
مستقبل کے لیے کیا کرنا چاہتا ہے جب کہ اپنے والد کے انتقال
کے بعد وہ ہر قسم کے سرمائے سے محروم کر دیا گیا تھا''۔

انسان کی نفسیاتی حالتیں اس کے رنگ وروپ کو کس طرح متاثر کرتی ہیں یا اس کے اعضا پر کیا اثر ڈالتی ہیں اس کا بھی اچھا خاصا مشاہدہ انہیں حاصل تھا۔اس کی ایک جھلک ملاحظہ کیجئے:

''........وہ پہلے ہی بہت کمزور جُثّے کا واقع ہوا تھا۔اس پر اس
نے خوامخواہ اپنے آپ کو خدا معلوم کن کن الجھنوں میں
پھنسالیا تھا۔سلیم کی عمر بمشکل بیس سال کی ہوگی مگر اس کی
آنکھوں کے نیچے شب بیداری کی وجہ سے سیاہ حلقے پڑ گئے
تھے۔پیشانی جو اس سے قبل بالکل ہموار تھی اب اس پر کئی شکن
پڑے رہتے تھے۔چہرہ جو کچھ عرصہ پہلے بہت شگفتہ ہوا کرتا
تھا۔اب اس پر ناک اور لب کے درمیان گہری لکیریں پڑ گئی
تھیں۔جنہوں نے سلیم کو قبل از وقت معمر بنا دیا تھا''۔

یہی نہیں، یہ نفسیاتی گرہیں اگر اور سخت ہو جائیں اور انہیں کھولنے کی کوئی سبیل پیدا نہ ہو سکے تو اس کا نتیجہ بالآخر وہی ہوا کرتا ہے جو سلیم کا ہوا یا جس کا شکار منٹو خود بھی ہوئے یا بار بار ہوتے رہے۔ملاحظہ کیجئے:

''سلیم پاگل خانے میں ہے۔اس میں کوئی شک نہیں۔مگر اس
کے یہ معنی ہو سکتے کہ وہ ہسٹری اور دیوانہ ہے۔اسے غالباً اس
بناء پر پاگل خانے بھیجا گیا ہے کہ وہ بازاروں میں بلند بانگ
تقریریں کرتا ہے۔راہ گزروں کو پکڑ پکڑ کر انہیں زندگی کے
مشکل مسائل بتا کر جواب طلب کرتا ہے اور امرا کے حریر پوش

بچوں کا لباس اتار کر ننگے پچوں کو پہنا دیتا ہے۔ ممکن ہے یہ
حرکات ڈاکٹروں کے نزدیک دیوانگی کی علامتیں ہوں مگر میں
تیقن کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ سلیم پاگل نہیں ہے۔ بلکہ وہ لوگ
جنہوں نے اس امن عامہ میں خلل ڈالنے والا تصور کرتے
ہوئے آہنی سلاخوں کے پنجرے میں قید کر دیا ہے کسی دیوانے
حیوان سے کم نہیں ہیں!'' (انقلاب پسند)

اشترا کی نفسیات کی یہی حالتیں جو انسان سے اس کے ہوش وحواس چھین لیتی ہیں اسے وہ الہامی نظر بھی عطا کرتی ہیں جو مستقبل کے جھروکوں میں جھانک سکتی ہے۔ عباس جب سلیم سے پوچھتا ہے کہ وہ ایسی حرکتیں کیوں کرتا ہے جن کی وجہ سے لوگ اسے پاگل سمجھنے لگے ہیں تو وہ جواب دیتے ہوئے جو کچھ کہتا ہے اس میں اشترا کی بصیرت کے وہ چراغ روشن ہیں جن کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''وہ مجھے پاگل کہتے ہیں ــــــ وہ جن کی نبض حیات دوسروں
کے خون کی مرہونِ منت ہے' وہ جن کا فردوس غربا کے جہنم کی
مستعار اینٹوں سے استوار کیا گیا ہے' وہ جن کے سازِ عشرت کے
مہر تار کے ساتھ بیواؤں کی آہیں' یتیموں کی عریانی' لاوارث
بچوں کی صدائے گریہ لپٹی ہوئی ہے ــــــ کہیں' مگر ایک زمانہ
آنے والا ہے جب یہی پروردہ غربت اپنے دلوں کے مشترکہ لہو'
میں انگلیاں ڈبو ڈبو کر ان لوگوں کی پیشانیوں پر اپنی لعنتیں لکھیں
گے ــــــ وہ وقت نزدیک ہے جب ارض جنت کے دروازے
ہر شخص کے لیے وا ہوں گے''۔ (انقلاب پسند)

یہی نفسیاتی گرہیں سلیم کو سماج کے شیش محل کی دیواروں میں چنی ان ٹیڑھی اینٹوں سے بھی آشنا کرتی ہیں جن کی وجہ سے وہ کسی بھی وقت اڑا اڑا دھم زمین بوس ہو کے رہے گا۔ چنانچہ

وہ بہ بانگ دہل اس طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''انسانیت ایک دل ہے۔ ہر شخص کے پہلو میں ایک ہی قسم کا دل موجود ہے۔ اگر تمہارے بوٹ غریب مزدوروں کے ننگے سینوں پر ٹھوکریں لگاتے ہیں۔ اگر تم اپنے شہوانی جذبات کی بھڑکتی ہوئی آگ کسی ہمسایہ نادار لڑکی کی عصمت دری سے ٹھنڈی کرتے ہو۔ اگر تمہاری غفلت سے ہزارہا یتیم بچے گہوارۂ جہالت میں پل کر جیلوں کو آباد کرتے ہیں۔ اگر تمہارا دل کاجل کی مانند سیاہ ہے تو یہ تمہارا قصور نہیں۔ ایوان معاشرت ہی کچھ ایسے ڈھب پر استوار کیا گیا ہے کہ اس کی ہر چھت اپنی ہمسایہ چھت کو دابے ہوئے ہے ـــــ ہر اینٹ دوسری اینٹ کو۔''

(انقلاب پسند)

بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائیوں کی نسل کی طرح منٹو پر بھی انقلابِ روس، تحریک آزادی اور اشتراکی و ترقی پسند نظریات کا خاصا اثر تھا۔ اس لیے اس دور کے ان کے افسانوں میں ہمیں اشتراکی و انقلابی نفسیات کی ولولہ انگیز جھلکیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ایک نمونہ ملاحظہ کیجیے:

دیوانہ شاعر افسانے کے راوی سے دیکھئے کس ولولہ انگیز لب و لہجے میں مخاطب ہوتا ہے:

''اسکول کے طالب علموں کی طرح، انقلاب کے حقیقی معانی سے تم بھی ناآشنا ہو۔ انقلابی وہ ہے جو ہر ناانصافی اور ہر غلطی پر چلّا اٹھے۔ انقلابی وہ ہے جو سب زمینوں، سب آسمانوں، سب زمانوں اور سب وقتوں کا ایک مجسم گیت ہو۔ انقلابی، سماج کے قصاب خانے کی بیمار اور فاقوں مری بھیڑ نہیں، وہ مزدور ہے تن و

مند جو اپنے آہنی ہتھوڑے کی ایک ضرب ہی سے ارضی جنت
کے دروازے وا کرسکتا ہے۔میرے عزیز! یہ منطق، خوابوں
اور نظریوں کا زمانہ نہیں۔انقلاب ایک ٹھوس حقیقت ہے۔یہ
تمہارے سامنے موجود ہے۔اس کی لہریں بڑھ رہی ہیں۔کون
ہے جو اس کو روک سکے"۔ (دیوانہ شاعر)

بسا اوقات کسی عادت کی وجہ سے کسی دل پذیر شے کو حاصل کرنے کی شدید خواہش انسان کو ایسے کام کرنے پر مجبور کرتی ہے جو بعد میں عمر بھر اسے شرمندگی اور ندامت کی آگ میں جھلساتے رہتے ہیں۔"چوری" میں منٹو نے اسی تجسس کی ایسی تصویر کھینچی ہے کہ بائد و شائد۔ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے:

"تھوڑی دیر کے بعد دل میں یہ ارادہ کرکے کہ میں دوسرے
ہفتے ان ناولوں کو دوبارہ دیکھنے آؤں گا ___ میں نے اپنی چنی
ہوئی کتاب اٹھائی ___ کتاب کا اٹھانا تھا کہ میری نگاہیں
ایک مجلد ناول پر گڑ گئیں۔سرورق کے کونے پر میرے محبوب
ناولسٹ کا نام سرخ لفظوں میں چھپا تھا۔اس کے ذرا اوپر کتاب
کا نام تھا:

"منتقم شعاعیں ___ کس طرح ایک دیوانے ڈاکٹر نے لندن کو
تباہ کرنے کا ارادہ کیا"۔

یہ سطور پڑھتے ہی میرے اشتیاق میں طغیانی سی آگئی ___ کتاب کا مصنف وہی تھا جس نے اس سے پیشتر مجھ پر راتوں کی نیند حرام کر رکھی تھی۔میرے دماغ میں خیالات کا ایک گروہ داخل ہو گیا:

"منتقم شعاعیں ___ دیوانے ڈاکٹر کی ایجاد ___ کیا
دلچسپ افسانہ ہوگا!"

''لندن تباہ کرنے کا ارادہ کس طرح ہو سکتا ہے؟''

''اس مصنف نے فلاں فلاں کتابیں کتنی سنسنی خیز لکھی ہیں!''

''یہ کتاب ضرور ان سب سے بہتر ہوگی!'' (چوری)

اور اس طرح بالآخر یہ شدید خواہش ایک ایسے تجسس کو جنم دیتی ہے کہ وہ کتاب کو چرا کر بھاگتا ہے لیکن پکڑا جاتا ہے اور نتیجتاً ندامت کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے گلے کا طوق بنالیتا ہے۔

منٹو کے اس ابتدائی مجموعے سے ہمیں خود اس کی تخلیقی نفسیات کے بارے میں بھی اہم نتائج اخذ کرنے میں مدد ملتی ہے۔ ان سبھی افسانوں میں نہ صرف ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ استعاروں کا بھرپور استعمال کرتے ہیں بلکہ بے جان چیزوں کو جان دار بناتے ہوئے انسانی خصوصیات سے بھی متصف کردیتے ہیں۔ ان کی تجسیمی نفسیات کم و پیش اس مجموعے کے سبھی افسانوں میں طرح طرح کے گل کھلاتی نظر آتی ہے۔ چند مثالوں سے اس بات کو واضح کرنے میں آسانی ہوگی۔ ملاحظہ کیجیے:

''مسافروں کے گروہ کے گروہ پلیٹ فارم کے سنگین سینے کو روندتے ہوئے ادھر ادھر گھوم رہے تھے...... بجلی کے سینکڑوں قمقمے اپنی نا جھپکنے والی آنکھوں سے ایک دوسرے کو ٹکٹکی لگائے دیکھ رہے تھے۔ برقی پنکھے سرد آہوں کی صورت میں اپنی ہوا پلیٹ فارم کی گدلی فضا میں بکھیر رہے تھے۔ دور سے ریل کی پٹری کے پہلو میں ایک لیمپ سرخ نگاہوں سے مسافروں کی آمد و رفت کا بغور مشاہدہ کر رہا تھا''۔ (خونی تھوک)

''مقید لہریں پتھریلے ساحل کے ساتھ ٹکرا ٹکرا کر آہ وزاری کر رہی تھیں ــــ دور ــــ پانی کی رقصاں سطح پر چند کشتیاں اپنے

دھندلے اور کمزور بادبانوں کے سہارے بے پناہ سردی سے

ٹھٹھری ہوئی کانپ رہی تھیں۔ آسمان کی نیلی قبا میں چاند کھل
کھلا کر ہنس رہا تھا۔ ستاروں کا کھیت اپنے پورے جوبن میں
لہلہار ہا تھا ____ " (ماہی گیر)

"سامنے دیوار پر آویزاں کلاک ہر روز اسی قسم کی لایعنی
گفتگوؤں سے تنگ آکر برابر اپنی ٹِک ٹِک کیے جا رہا تھا۔
سگریٹ کا دھواں ان کے منہ سے آزاد ہوکر بڑی بے پروائی
سے چکر لگاتا ہوا کھڑکی کے راستے باہر نکل رہا تھا۔ دیواروں پر
لٹکی ہوئی تصاویر کے چہروں پر بے فکری و بے اعتنائی کی
جھلکیاں نظر آتی تھیں۔ کمرے کا فرنیچر سالہا سال سے ایک ہی
جگہ پر جما ہوا کسی تغیر سے ناامید ہوکر بے حس پڑا سوتا تھا۔
آتش دان کے طاق پر رکھا ہوا کسی یونانی مفکر کا مجسمہ اپنی سنگین
نگاہوں سے آدم کے ان دو فرزندوں کی بے معنی گفتگو سن کر تعجب
سے اپنا سر کھجلا رہا تھا........" (طاقت کا امتحان)

"منٹو کے افسانے" دوسرا مجموعہ ہے جو پہلی بار ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا۔ فنی اعتبار
سے یہاں منٹو اپنے پہلے مجموعے "آتش پارے" (۱۹۳۵ء) سے کہیں آگے نظر آنے کے
ساتھ ہی ساتھ اس کے افسانوں میں ہمیں طرح طرح کی نفسیاتی جھلکیاں بھی دکھاتے ہیں
بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اس مجموعے کے افسانوں میں وہ واقعات کو اپنے کرداروں کی نفسیات
کے سہارے ہی آگے بڑھاتے ہیں۔ یا یہ کہ ان افسانوں میں کرداروں کی نفسیاتی ضرورتیں
ہی واقعات کو جنم دیتی نظر آتی ہیں تو بے جا نہیں ہے۔

"نیا قانون" اس مجموعے کا پہلا افسانہ ہے جس میں برٹش انڈیا ایکٹ کے نفاذ کو

موضوع بنایا گیا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار منگو کوچوان اپنے ساتھیوں میں سب سے ہوشیار اور بیدار مغز انسان ہے۔ وہ دن بھر سواریوں کو ڈھوتے ڈھوتے نئی نئی خبریں جمع کرتا اور انہیں شام کو اپنے ساتھیوں کو سناتا ہے۔ اس کے ساتھی کوچوان اسی وجہ سے اس کا بڑا احترام کرتے اور اسے علم و آگہی کا پٹارا سمجھتے ہیں۔ انہیں معلومات میں ایک خبر یہ بھی ہے کہ یکم اپریل سے ملک میں برٹش انڈیا ایکٹ کے تحت نیا قانون نافذ ہو جائے گا جس سے اس کی توقعات مطابق ملک میں سب کچھ بدل جائے گا اور انہیں آزادی حاصل ہو جائے گی۔ ملک کے حالات میں تبدیلی لانے کی اسی شدید خواہش نے اس کی فطرت کو ایک خاص سانچے میں ڈھال دیا ہے جس کے مظاہر ہی اس افسانے کے تار پود میں وہ کشش پیدا کرتے ہیں جو قاری کو اس وقت تک باندھے رکھتے ہیں جب تک افسانہ ختم نہیں ہو جاتا۔ نئے قانون سے اس نے کیا کیا توقعات وابستہ کر رکھی ہیں ان کی چند جھلکیاں ملاحظہ کیجئے:

اس کے ٹانگے میں سوار دو مارواڑیوں کی گفتگو، جو نئے قانون کے بارے میں ہی ہوتی ہے، اسے پسند نہیں آتی اسی لیے ان کو ان کی منزل پر پہنچانے کے بعد وہ ان کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے کہتا ہے:

> ''غریبوں کی کٹھیا میں گھسے ہوئے کھٹمل ___ نیا قانون ان کے لیے کھولتا ہوا پانی ہوگا۔''

> ''وہ بے حد مسرور تھا۔ خاص کر اس وقت کے دل کو بہت ٹھنڈک پہنچتی جب وہ خیال کرتا کہ گوروں ___ سفید چوہوں (وہ ان کو اسی نام سے یاد کیا کرتا تھا) کی تھوتھنیاں نئے قانون کے آتے ہی بلوں میں ہمیشہ کے لیے غائب ہو جائیں گی۔''

> ''کچھ عرصے سے پشاور اور دیگر شہروں میں سرخ پوشوں کی

تحریک جاری تھی۔ استاد منگو نے اس تحریک کو اپنے دماغ میں ''روس والے بادشاہ'' اور پھر نئے قانون کے ساتھ خلط ملط کر دیا تھا۔ اس کے علاوہ جب کبھی وہ کسی سے سنتا کہ فلاں شہر میں اتنے بم ساز پکڑے گئے ہیں یا فلاں جگہ اتنے آدمیوں پر بغاوت کے الزام میں مقدمہ چلایا گیا ہے، تو ان تمام واقعات کو نئے قانون کا پیش خیمہ سمجھتا اور دل ہی دل میں بہت خوش ہوتا تھا''۔

''جب اس کا تانگا گورنمنٹ کالج کے دروازے کے قریب پہنچا تو کالج کے گھڑیال نے بڑی رعونت سے نو بجائے۔ جو طلبہ کالج کے بڑے دروازے سے باہر نکل رہے تھے خوش پوش تھے ــــــ مگر استاد منگو کو نہ جانے ان کے کپڑے میلے میلے سے کیوں نظر آئے۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ اس کی نگاہیں آج کسی خیر کن جلوے کا نظارہ کرنے والی تھیں''۔

''لیڈروں کی عظمت کا اندازہ استاد منگو ہمیشہ ان کے جلوس کے ہنگاموں اور ان کے گلے میں ڈالے ہوئے پھولوں کے ہاروں سے کیا کرتا تھا۔ اگر کوئی لیڈر گیندے کے پھولوں سے لدا ہو تو استاد منگو کے نزدیک وہ بڑا آدمی تھا اور اگر کسی لیڈر کے جلوس میں بھیڑ کے باعث دو تین فساد ہوتے ہوتے رہ جائیں تو اس کی نگاہوں میں وہ اور بھی بڑا تھا۔ اب نئے قانون کو وہ اپنے ذہن کے اسی ترازو میں تولنا چاہتا تھا''۔

گوروں سے شدید نفرت اور نئے قانون کے نفاذ کی شدید خواہش بالآخر افسانے کو انجام

تک پہنچاتی ہے جہاں منگو گورے کو نہ صرف بُری طرح پیٹتا ہے بلکہ اس کی پاداش میں خود کو حوالات میں بند پاتا ہے۔

منٹو کے افسانے ''چھایا'' میں پہلی بار (اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ اس قسم کے افسانوں میں یہ افسانہ سب سے پہلے لکھا گیا ہے) ایک نفسیاتی موڑ آتا محسوس ہوتا ہے۔ یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف پر فرائڈ یا جنسی نفسیات کے دوسرے مبلغین کے اثرات بڑھنے لگے ہیں۔ ''چھایا'' میں وہ بچے کی جنسی نفسیات (Infantile Sexuality) کی خوبصورت تصویر ابھارتے ہیں۔ فنی اعتبار سے بھی یہ افسانہ منٹو کے ارتقائی سفر کا ایک اہم سنگ میل بن کر سامنے آتا ہے۔ جس علامتی انداز میں وہ اس افسانے کو انجام تک پہنچاتے ہیں اس سے فرانسیسی علامت نگاروں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ افسانے کا آخری اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''بڑے کوٹھے کو طے کر کے دروازے کے اندر داخل ہونے والا تھا کہ اس کے قدم رک گئے۔ صندوق کے پاس بیٹھی نرملا کچھ کر رہی تھی۔ گوپال پیچھے ہٹ گیا اور چھپ کر دیکھنے لگا:
>
> ''نرملا بڑے انہماک سے پھاہا تراش رہی تھی۔ اس کی پتلی پتلی انگلیاں قینچی سے بڑا نفیس کام لے رہی تھیں۔ پھاہا کاٹنے کے بعد اس نے تھوڑا سا مرہم نکال کر اس پر پھیلایا اور گردن جھکا کر اپنے کُرتے کے بٹن کھولے۔ سینے کے داہنی طرف چھوٹا سا ابھار تھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ نلکی پر صابن کا چھوٹا سا نامکمل بُلبُلہ اٹکا ہوا ہے ...... نرملا نے پھاہے پر پھونک ماری اور اسے اس ننھے سے ابھار پر جما دیا۔''

''خوشیا'' میں منٹو نے مرد کی اس نفسیاتی گتھی کو وا کرنے کی کوشش کی ہے جو نامساعد سے نامساعد حالات میں بھی برقرار رہتی ہے اور مرد چاہے کیسے ہی روح فرسا

حالات میں زندگی کیوں نہ گزرا ہو، وہ احساس [illegible] کبھی نہیں مرتا جس کو دوسرے الفاظ میں ہم مردانگی کا نام دیتے ہیں۔ عورتوں کی دلالی کرتے کرتے خوشیا چاہے اپنے مرد ہونے کے احساس سے بہت حد تک عاری ہو چکا ہے لیکن جب ایک دن وہ کانتا سے ملنے کے لیے اس کے ہاں جاتا ہے اور اندر داخل ہونے کے بعد پلٹ کر کانتا کو دیکھتا ہے تو اس کو یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ وہ اس کے سامنے بالکل عریاں کھڑی ہے۔ خوشیا نے عورت کو کبھی عریاں نہیں دیکھا ہوتا اس لیے وہ اسے اپنے سامنے یوں کھڑا دیکھ کر گھبرا جاتا ہے اور جلدی جلدی صرف اتنا کہہ پاتا ہے:

> ''اندر سے کہہ دیا ہوتا' میں پھر آ جاتا __ لیکن جاؤ __ تم نہالو''۔

اس پر کانتا اس سے مسکرا کر کہتی ہے:

> ''جب تم نے کہا خوشیا ہے تو میں نے سوچا کیا ہرج ہے' اپنا خوشیا ہی تو ہے آنے دو __''

کانتا کے یہ الفاظ رہ رہ کر اسے کچوکے لگاتے ہیں۔ وہ سوچنے لگتا ہے کہ کانتا شاید یہ سمجھتی ہے کہ اس کے پاس مرد نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ اس چوٹ سے بلبلا کر وہ خود کو ہر طرح سے تیار کر کے ٹیکسی لے کر گاہک کے طور پر کانتا کو اپنے ساتھ لے جاتا ہے اور اس کے بعد پھر کبھی وہاں دکھائی نہیں دیتا جہاں وہ پہلے دلال کے طور پر بیٹھا کرتا تھا۔

منٹو کو انسانی نفس کا ایسا گہرا مشاہدہ حاصل تھا اور وہ اس کی بند گتھیوں کو کھولنے کا ایسا ملکا رکھتے تھے کہ وہ دوسروں کے ہاں خالی خالی ہی نظر آتا ہے۔ افسانہ ''بانجھ'' میں دیکھئے وہ اپنے مخاطب کردار کے نفس کی پرتیں کس خوبصورتی سے کھولتے دکھائی دیتے ہیں:

> ''اس نے جن ڈاکٹر کا نام لیا وہ بمبئی کا بہت بڑا ڈاکٹر ہے۔ اس کی فیس دس روپے ہے اور جن سگرٹوں کا اس نے حوالہ دیا' ان کے متعلق آپ کو بھی معلوم ہوگا کہ بہت مہنگے داموں پر ملتے

ہیں۔اس نے ایک ہی سانس میں دو جھوٹ بولے جو مجھے ہضم نہ ہوئے مگر میں خاموش رہا۔ حالانکہ سچ عرض کرتا ہوں، اس وقت میرے دل میں یہی خواہش چٹکیاں لے رہی تھی کہ اس کا غلاف اتار دوں اور اس کی دروغ گوئی کو بے نقاب کر دوں اور اسے کچھ اس طرح شرمندہ کروں کہ وہ مجھ سے معافی مانگے۔مگر میں نے جب اس کی طرف دیکھا تو اس فیصلے پر پہنچا کہ اس نے جو کچھ کہا ہے، اس کا جزبن کر رہ گیا ہے۔جھوٹ بول کر چہرے پر جو ایک سرخی سی دوڑ جایا کرتی ہے، مجھے نظر نہ آئی۔ بلکہ میں نے یہ دیکھا کہ وہ جو کچھ کہہ چکا ہے اس کو حقیقت سمجھتا ہے۔اس کے جھوٹ میں اس قدر اخلاص تھا یعنی اس نے اپنے پر خلوص طریقے پر جھوٹ بولا تھا کہ اس کی میزان احساس میں ہلکی سی جنبش بھی پیدا نہیں ہوئی تھی۔ خیر اس قصے کو چھوڑیے۔ایسی باریکیاں میں آپ کو بتانے لگوں تو صفحوں کے صفحے کالے ہو جائیں گے اور افسانہ بہت خشک ہو جائے گا''۔

افسانہ بانجھ انسانی نفس کے ایک بالکل ہی نئے روپ سے ہمیں آشنا کرتا ہے۔ ایک انسان جو زندگی میں کسی سے محبت نہیں کر سکتا اپنی باطنی تسکین کے لیے فرضی محبت کا افسانہ گھڑتے ہوئے نہ صرف اسے حقیقی محبت سمجھتا ہے بلکہ افسانے کی محبوبہ کی طرح جو افسانے میں مرجاتی ہے، خود بھی مر کر اس فرضی محبوبہ سے جا ملتا ہے۔یہ افسانہ منٹو کے زرخیز تخلیقی ذہن کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے۔

مجبوری کی حالت میں انسان کڑی سے کڑی آزمائش سے بھی کس طرح گزرتا ہے اس کی خوبصورت جھلک منٹو کے ایک اور افسانے ''نعرہ'' میں بھی ہمیں دیکھنے کو ملتی ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار (کیشو لال کبھاری سینگ والا) نے اپنے سیٹھ کو دو ماہ

کا کرایہ ادا نہیں کیا ہے اور وہ اب اس سے ایک ماہ کی اور مہلت حاصل کرنے کے لیے اس

کے گھر کی طرف جا رہا ہے۔ طرح طرح کے خیالات اس کے باطن کو کچوکے لگاتے ہیں۔
اس نے سوچا:

''مالک مکان جسے سب سیٹھ کے نام سے پکارتے ہیں، اس کی بپتا ضرور سنے گا اور کرایہ چکانے کے لیے اسے ایک مہینے کی اور مہلت بخش دے گا ــــــ بخش دے گا! ــــــ یہ سوچتے ہوئے اس کے غرور کو ٹھیس لگی تھی لیکن فوراً ہی اس کو اصلیت بھی معلوم ہوگئی تھی ــــــ وہ بھیک مانگنے ہی تو جا رہا تھا اور بھیک ہاتھ پھیلا کر، آنکھوں میں آنسو بھر کر، اپنے دکھ درد سنا کر اور اپنے گھاؤ دکھا کر ہی مانگی جاتی ہے ــــــ!

''اس نے یہی کچھ کیا ــــــ جب وہ اس سنگین عمارت کے بڑے دروازہ میں داخل ہونے لگا تو اس نے اپنے غرور کو، اس چیز کو جو بھیک مانگنے میں عام طور پر رکاوٹ پیدا کرتی ہے، نکال کر فٹ پاتھ پر ڈال دیا۔''

اور پھر جب اس کی رونی صورت دیکھ کر سیٹھ اسے گالی دیتا ہے تو اس کے باطن میں کیسی اتھل پتھل پیدا ہوتی ہے اس کی تصویر منٹو جس طرح کھینچتے ہیں وہ انہیں کا حصہ ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

''گالی ــــــ یوں سمجھئے کہ کانوں کے راستے پگھلا ہوا سیسہ شائیں شائیں کرتا اس کے دل میں اتر گیا اور اس کے سینے کے اندر جو ہلو مچ گیا اس کا تو ٹھکانا ہی نہ تھا۔ جس طرح کسی گرما گرم جلسے میں کسی کی شرارت سے بھگدڑ مچ جایا کرتی ہے، ٹھیک اسی طرح اس کے دل میں ہلچل پیدا ہوگئی۔ اس نے بہت جتن کیے

کہ اس کے وہ دکھ درد جو اس نے سیٹھ کو دکھانے کے لیے اکٹھے

کیے تھے، چپ چاپ رہیں، پر کچھ نہ ہو سکا۔ گالی کا سیٹھ کے منہ
سے نکلنا تھا کہ تمام بے چین ہو گئے اور اندھا دھند ایک دوسرے
سے ٹکرانے لگے۔ اب تو وہ یہ نئی تکلیف بالکل سہہ نہ سکا اور اس
کی آنکھوں میں جو پہلے ہی سے تپ رہی تھیں، آنسو آ گئے جس
سے ان کی گرمی اور بھی بڑھ گئی اور ان سے دھواں نکلنے لگا"۔

سیٹھ کے منہ سے ایک اور گالی سننے کے بعد اس کی کیا حالت ہوئی منٹو اس کی تصویر کھینچتے ہوئے فرماتے ہیں:

"ایک نہیں دو گالیاں ____ بار بار یہ دو گالیاں جو سیٹھ نے بالکل
پان کی پیک کی مانند اپنے منہ سے اُگل دی تھیں، اس کے کانوں
کے پاس زہریلی بھڑوں کی طرح بھنبھنانا شروع کر دیتی تھیں
اور وہ سخت بے چین ہو جاتا تھا۔ وہ کیسے اس ___ اس ___ اس کی
سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ اس گڑبڑ کا نام کیا رکھے جو اس کے دل
میں اور دماغ میں ان گالیوں نے مچا رکھی تھی۔ وہ کیسے اس تپ
کو دور کر سکتا تھا جس میں وہ پھنکا جا رہا تھا۔ کیسے؟ ____ پر وہ
سوچ بچار کے قابل بھی تو نہیں رہا تھا۔ اس کا دماغ تو اس وقت
ایک ایسا اکھاڑا بنا ہوا تھا۔ جس میں بہت سے پہلوان کُشتی
لڑ رہے ہوں۔ جو خیال بھی وہاں پیدا ہوتا، کسی دوسرے خیال
سے جو پہلے ہی سے وہاں موجود ہوتا، بھڑ جاتا اور وہ کچھ سوچ
نہ سکتا۔"

انسانی نفس کی مختلف حالتوں کے بیان کا جہاں تک تعلق ہے یہ افسانہ ان کی بہترین مثال ہے۔ سیٹھ کے مکان کے باہر آنے کے بعد فٹ پاتھ پر چلتے ہوئے اس کی

نفسیاتی حالت کیسی ہوتی ہے اس کو بیان کرتے ہوئے منٹو فرماتے ہیں:

''اس کا دماغ اس کی ٹانگوں کے مقابلے میں زیادہ تیزی کے ساتھ چل رہا تھا۔ چنانچہ کبھی کبھی چلتے چلتے اسے یہ محسوس ہوتا کہ اس کا نچلا دھڑ، سارے کا سارا بہت پیچھے رہ گیا ہے اور دماغ بہت آگے نکل گیا ہے۔ کئی بار اسے اس خیال سے ٹھہرنا پڑا کہ دونوں چیزیں ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ ہو جائیں۔''

''چلتے چلتے ایک لنگڑے کتے سے اس کی ٹکر ہوئی۔ کتے نے اس خیال سے کہ شاید اس کا پیر کچل دیا گیا ہے۔ ''چاؤں'' کیا اور پرے ہٹ گیا اور وہ سمجھا کہ سیٹھ نے اسے پھر گالی دی ہے___ گالی___ ٹھیک اسی طرح اس سے اُلجھ کر رہ گئی تھی جیسے بیری کے کانٹوں میں کوئی کپڑا۔ وہ جتنی کوشش اپنے آپ کو چھڑانے کی کرتا تھا اتنی ہی زیادہ اس کی روح زخمی ہوتی جارہی تھی۔''

''بلاؤز'' میں منٹو نے ایک ایسے نوجوان کی جنسی نفسیات کی تصویر اتارنے کی کوشش کی ہے جس نے ابھی جوانی کی دہلیز پر قدم رکھا ہے۔ مومن جوڈپٹی صاحب کا ملازم ہے اپنے مالک کی بیٹی شکیلہ کے تیار ہوتے ہوئے ساٹن کے بلاؤز کو دیکھ کر عجیب طرح کی جنسی تسکین محسوس کرتا ہے۔ ایک دن اچانک بلاؤز تیار کرتے ہوئے شکیلہ کا بازو اوپر اٹھ جاتا ہے اور مومن کی نگاہ شکیلہ کے بغل کے کالے بالوں کو دیکھ لیتی ہے۔ اس کے بعد کالے بالوں کا یہ گچھا اس کے تصور میں اس حد تک چپک جاتا ہے کہ کبھی الگ نہیں ہوتا۔

اسی طرح شکیلہ کا سائن کا بلاؤز بھی اسے طرح طرح کے خوابوں سے دوچار کرتا ہے بلکہ اسے بالآخر اس جنسی تسکین سے دوچار کرتا ہے جس کا شکار اکثر اس کی عمر کے

نوجوان ہوتے ہیں۔ منٹو اس حالت کی تصویر اپنے افسانے کے آخری اقتباس میں یوں کھینچتا ہے:

''رات کو جب وہ سویا تو اس نے کئی اوٹ پٹانگ خواب دیکھے۔ ڈپٹی صاحب نے پتھر کے کوئلوں کا ایک بڑا ڈھیر اسے کوٹنے کو کہا۔ جب اس نے ایک کوئلہ اٹھایا اور اس پر ہتھوڑے کی ضرب لگائی تو وہ نرم نرم بالوں کا گچھا بن گیا ___ یہ کالی کھانڈ کے تار تھے جن کا گولا بنا ہوا تھا ___ پھر یہ گولے کالے رنگ کے غبارے بن کر ہوا میں اڑنا شروع ہوئے ___ بہت اوپر جا کر یہ پھٹنے لگے ___ پھر آندھی آ گئی اور مومن کی رومی ٹوپی کا پھندنا کہیں غائب ہو گیا ___ پھندنے کی تلاش میں وہ نکلا ___ دیکھی اور ان دیکھی جگہوں میں گھومتا رہا ___ نئے لٹھے کی بو بھی کہیں سے آنا شروع ہوئی' پھر نہ جانے کیا ہوا ___ ایک کالی ساٹن کے بلاؤز پر اس کا ہاتھ پڑا ___ کچھ دیر وہ اس دھڑکتی ہوئی چیز پر اپنا ہاتھ پھیرتا رہا۔ پھر دفعتاً ہڑ بڑا کر اٹھ بیٹھا۔ تھوڑی دیر تک تو وہ کچھ نہ سمجھ سکا کہ کیا ہو گیا ہے۔ اس کے بعد اسے خوف' تعجب اور ایک انوکھی ٹیس کا احساس ہوا۔ اس کی حالت اس وقت عجیب و غریب تھی۔ پہلے اسے تکلیف دہ حرارت محسوس ہوتی تھی مگر چند لمحات کے بعد ایک ٹھنڈی سی لہر اس کے جسم پر رینگنے لگی''۔

ایک جوان ہوس پرست انسان کے وجود میں کھولتی جنسی طغیانی کو دیکھئے منٹو کس خوبصورتی سے پیش کرتے ہیں:

''یہ لرزش' یہ کپکپاہٹ' جس سے ستیش کو اس قدر پیار تھا دراصل اس کے گندے خون کے

کھولاؤ کا نتیجہ تھی۔ جنسی خواہشات اس کے اندر اس قدر زیادہ ہوگئی تھیں کہ جوان حیوانوں کو

دیکھ کر بھی اسے لذت محسوس ہوتی تھی وہ جب اپنی گھوڑی کے جوان بچے کے کپکپاتے ہوئے بھورے بدن کو دیکھتا تھا تو اسے ناقابل بیان مسرت حاصل ہوتی تھی۔ اس کو دیکھ کر کئی بار اس کے دل میں یہ خواہش پیدا ہوتی تھی کہ وہ اپنا بدن اس کے تروتازہ بدن کے ساتھ گھسے''۔ (اس کا پتی)۔

''موم بتی کے آنسو'' بظاہر ایک مختصر سا افسانہ ہے لیکن اس میں بڑے گہرے معنی پوشیدہ ہیں۔ اس میں طوائف کی نفسیات کی کئی گرہیں کھلتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ چندو سنیاری ایک طوائف ہے۔ اس کی ایک ننھی سی بیٹی لاجو ہے۔ وہ ماں سے تقاضا کرتی ہے کہ وہ اسے موتیوں کا ہار لا کر دے۔ چندو کے پاس نہ تو موتیوں کا ہار ہے اور نہ وہ اسے لا کر دے سکتی ہے لیکن اس کی نفسیاتی تسکین کے لیے وہ موم بتی کے پگھلے موم کے دانوں کا ہار بنا دیتی ہے جو زمین پر بہہ کر جم گئے ہوتے ہیں۔ ننھی لاجو وہ ہار پہن کر خوش ہو جاتی ہے اور ناچتی ہوئی باہر چلی جاتی ہے۔ چندو اب موم بتی کی روشنی میں اپنے مستقل گاہک مادھو ٹانگے والے کا انتظار کرتی ہے جو آدھی رات کے قریب دن بھر کی تھکان دور کرنے کے لیے اس کے ہاں معمول کی طرح پہنچتا ہے اور اس کے ہاتھ پر ایک روپیہ اور چار آنے رکھ دیتا ہے۔

رات گزر جاتی ہے۔ سامنے ٹوٹے پلنگ پر مادھو بے ہوش لیٹا ہوتا ہے۔ اس کے بغل میں چندسنیاری آنکھیں کھولے پڑی پگھلے ہوئے موم کے ان قطروں کو دیکھ رہی ہوتی ہے جو گیلے فرش پر گر کر چھوٹے چھوٹے دانوں کی صورت میں جم رہے ہوتے ہیں۔ وہ ایکا ایکی دیوانہ وار اٹھ کر لاجو کی کھٹیا کے پاس جا کر بیٹھ جاتی ہے اور موم کے ان دانوں کو دیکھنے لگتی ہے جن کا ہار بنا کر اس نے لاجو کو دیا ہوتا ہے اور جس کے دانے اس وقت سوئی ہوئی تھی لاجو کے سینے پر دھڑک رہے ہوتے ہیں۔ چندو کو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ موم کے جمے قطرے نہ ہوں ننھی لاجو کی جوانی کے آنسو ہوں۔ وہ ہاتھ بڑھا کر لاجو کے گلے میں

پڑے اس ہار کو اس کے گلے سے جدا کر دیتی ہے شاید یہ چاہتی ہے کہ اس کی بیٹی جھوٹی تسلیوں کا شکار ہونے کی بجائے ان حقیقتوں کا ادراک حاصل کرے جن سے اسے آگے چل کر دو چار ہونا ہے۔

انسانی فطرت کے نباض کی حیثیت سے منٹو جانتے تھے کہ انسان چاہے حالات کی وجہ سے ذات کے کتنے ہی گہرے گڑھوں میں کیوں نہ گرا ہوا ہو اس کے وجود کی تہوں میں ایک کونہ ایسا ضرور محفوظ رہتا ہے جو ذرا سے ارتعاش سے بھی جھنجھنا کر انا کے تاروں کو چھیڑ دیتا ہے۔ اسی لیے ان کے اکثر کردار بسا اوقات ایسے رد اعمال کا مظاہرہ کرتے نظر آتے ہیں بظاہر جن کی ان سے توقع نہیں کی جاتی۔ ''ہتک'' کی سوگندھی ایک ایسا ہی کردار ہے۔ رات کے تیسرے پہر میں جب گاڑی میں بیٹھا ہوا سیٹھ بیٹری کی روشنی میں سوگندھی کے چہرے کو دیکھ کر اونہہ کہتے ہوئے اپنی ناپسندیدگی کا اظہار کرتے ہوئے کار کو آگے بڑھوا دیتا ہے تو اس ''اونہہ'' کا سوگندھی پر کیا اثر ہوتا ہے منٹو نے اسے جس طرح پیش کیا ہے وہ انہیں کا حصہ ہے۔ درج ذیل اقتباسات ان کے فن کی اسی بالیدگی کو پیش کرتے ہیں:

> ''سوگندھی سوچ رہی تھی اور اس کے پیر کے انگوٹھے سے لے کر سر کی چوٹی تک گرم لہریں دوڑ رہی تھیں۔ اس کو کبھی اپنے آپ پر غصہ آتا تھا اور کبھی رام لال دلال جس نے رات کے دو بجے اسے بے آرام کیا۔ لیکن فوراً ہی دونوں کو بے قصور پا کر وہ سیٹھ کا خیال کرتی تھی۔ اس خیال کے آتے ہی اس کی آنکھیں اس کے کان، اس کی باہیں، اس کی ٹانگیں، اس کا سب کچھ مڑتا تھا کہ سیٹھ کو کہیں دیکھ پائے ــــــ اس کے اندر یہ خواہش بڑی شدت سے پیدا ہو رہی تھی کہ جو کچھ ہو چکا ہے ایک بار پھر ہو ــــــ صرف ایک بار ــــــ وہ ہولے ہولے موٹر کی طرف بڑھے، موٹر کے اندر سے ایک ہاتھ بیٹری نکالے اور اس

کے چہرے پر روشنی جھنکے "اونہہ" کی آواز آئے

اور وہ ___ سوگندھی ___ اندھا دھند اپنے دونوں پنجوں سے
اس کا منہ نوچنا شروع کر دے۔ وحشی بلی کی طرح جھپٹے اور
___ اپنی انگلیوں کے سارے ناخن جو اس نے موجودہ فیشن
کے مطابق بڑھا رکھے تھے اس سیٹھ کے گالوں میں گاڑ
دے۔ بالوں سے پکڑ کر اسے باہر گھسیٹ لے اور دھڑ ادھڑ مکے
مارنا شروع کر دے اور جب تھک جائے ___ جب تھک
جائے تو رونا شروع کر دے"۔

"آسمان تاروں سے اٹا ہوا تھا۔ سوگندھی نے ان کی طرف
دیکھا اور کہا: کتنے سندر ہیں ___ "وہ چاہتی تھی کہ اپنا دھیان کسی
اور طرف پلٹ دے، پر جب اس نے سندر کہا تو جھٹ سے یہ
خیال اس کے دماغ میں کودا: یہ تارے سندر ہیں، پر تو کتنی بھونڈی
ہے ___ کیا بھول گئی کہ ابھی ابھی تیری صورت کو پھٹکارہ گیا
ہے؟"

جنسی پیاس کبھی کبھی انسان کو درندگی کی حدود میں داخل کر دیتی ہے اور وہ اسی طرح کی باتیں
سوچنے لگتا ہے جس طرح کی باتیں "ڈرپوک" کا جاوید سوچتا ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

"جاوید پڑھا لکھا ہوش مند آدمی تھا۔ ہر بات کی اونچ نیچ سمجھتا
تھا مگر اس معاملے میں مزید غور و فکر کرنے کے لیے تیار
نہیں تھا۔ اس کے دل میں ایک ایسی خواہش پیدا ہوئی تھی
اور اس خواہش کو پورا کرنے کے لیے انتہائی کوششوں کے بعد
جب اسے ناامیدی کا سامنا کرنا پڑا تو وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ اس

کی زندگی میں سالم عورت کبھی نہیں آئے گی اور اگر اس نے اس
سالم عورت کی تلاش جاری رکھی تو کسی روز وہ دیوانے کتے کی
طرح راہ چلتی عورت کو کاٹ کھائے گا۔ 'کاٹ کھانے کی حد تک'
اپنے ارادے میں ناکام رہنے کے بعد اب دفعتاً اس کے دل
میں اس خواہش نے کروٹ بدلی تھی۔ اب کسی عورت کے بالوں
میں اپنی انگلیوں سے کنگھی کرنے کا خیال اس کے دماغ سے نکل
چکا تھا۔ عورت کا تصور اس کے دماغ میں موجود تھا' اس کے بال
بھی تھے مگر اب اس کی یہ خواہش تھی کہ وہ ان بالوں کو وحشیوں کی
طرح کھینچے' نوچے' اُکھیڑے۔''

انسان عجیب قسم کے اضداد کا مجموعہ ہے۔ وہی انسان جو لطافتوں' خوشبوؤں'
نرمیوں اور نفاستوں کا متلاشی ہوتا ہے ناکام ہونے کی صورت میں غلاظتوں' تعفنوں کا رسیا
بن جاتا ہے۔ منٹو اپنے متعدد افسانوں میں زندگی کی ان حقیقتوں کو فاش کرتے نظر آتے
ہیں۔ مثلاً ''بیگو'' میں وہی دوشیزہ جو عفت و عصمت کی محافظ ہوتی ہے محبت میں ناکام
ہونے پر اسے دودو ہاتھوں سے لٹاتی نظر آتی ہے یہاں تک کہ مٹ جاتی ہے۔ ''ڈرپوک''
کا جاوید بھی ناکامی کی صورت میں ایک ایسا ہی کردار بنتا ہے۔ وہ خود اپنے بارے میں اظہار
خیال کرتے ہوئے کہتا ہے:

''مجھے نفاست تلاش کرنے میں ناکامی رہی ہے لیکن غلاظت تو
میرے چاروں طرف پھیلی ہوئی ہے۔ اب جی یہ چاہتا ہے کہ
اپنی روح اور اپنے جسم کے ہر ذرے کو اس غلاظت سے آلودہ
کردوں میری ناک جو اس سے پہلے خوشبوؤں کی متجسس رہی
ہے اب بدبودار متعفن چیزیں سونگھنے کے لیے بے تاب ہے۔
یہی وجہ ہے کہ میں نے آج اپنے پرانے خیالات کا چغہ اتار کر

اس مجلّے کا رُخ کیا ہے۔ جہاں ہر شے ایک پراسرار تعفن میں لپٹی نظر آتی ہے ــــ یہ دنیا کس قدر بھیانک طور پر حسین ہے!"

منٹو نے انسانی نفس کے ایسے پارکھ ہیں کہ کبھی کبھی وہ ہمیں اپنے کرداروں کی نفسیات سے آشنا کرنے کے لیے الفاظ سے زیادہ اعمال کا سہارا لیتے ہیں۔ "دھواں" ایسے ہی افسانوں میں سے ایک ہے جس میں زبان نہیں کرداروں کے اعمال ہمیں ان کے باطن میں ہو رہی ہلچل سے متعارف کراتے ہیں۔ مسعود اور کلثوم کے کرداروں کی تشکیل منٹو نے جس خوبی سے انجام دی ہے وہ دیکھتے ہی بنتی ہے۔ مسعود کو اسکول جاتے ہوئے قصائی کی دوکان پر تازہ ذبح کیے بکروں کے پھڑکتے ہوئے گوشت کو دیکھ کر ایک ایسی لذت محسوس ہوتی ہے جسے منٹو کوئی نام تو نہیں دیتے پر قاری کو معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ اسی جمالیاتی حس کی طرف اشارہ ہے جو جنسی لذت کی طرف لے جاتا ہے۔ افسانے کی یہ معنویت اس وقت اور بھی واضح ہو جاتی ہے جب اپنی بہن کلثوم کی رانیں دابتے ہوئے اس کے پھٹوں کی پھسلن اس کے تلوؤں کو اس لذت سے ہم کنار کرتی ہے جو اسے بکرے کے پھڑکتے ہوئے گوشت کو دیکھ اور چھو کر حاصل ہوئی تھی اور پھر مسعود کا اپنی بہن کلثوم اور اس کی سہیلی کو اچانک اس حالت میں دیکھنا جسے منٹو نے یوں بیان کیا ہے:

"بملا کے بلاوز کے بٹن کھلے ہوئے تھے اور کلثوم اس کے عریاں سینے کو گھور رہی تھی"۔

یہ سب وہ اشارے ہیں جن کی وساطت سے فطرت ان معصوم کرداروں کو ان تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے تیار کر رہی ہے جن کا کم عمر ہونے کی وجہ سے ابھی انہیں پتا نہیں ہے۔ ابھی وہ نہیں جانتے کہ ان کا باطن انہیں کس راہ کی طرف کھینچ رہا ہے۔ یہ وہ راہ ہے جہاں سارے خونی رشتے ختم ہو کر صرف ایک رشتے کو جنم دیتے ہیں مرد اور عورت، دو مخالف جنسوں کے تصادم کے رشتے کو۔

"دھواں" کو اخلاقی ضوابط کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے ہم غلیظ ہی کیوں نہ قرار دیں یا اس پر مقدمہ دائر کریں پر جہاں تک انسانی فطرت کی عکاسی کا تعلق ہے اسے شاہکار ہی قرار دیا جا سکتا ہے۔

انسانی نفس بھی ایک عجیب گورکھ دہندہ ہے۔ کبھی کبھی کوئی ایسی خواہش نمودار ہوتی ہے کہ لاکھ کوشش کرنے پر بھی جس کی کوئی معروضی یا موضوعی وجہ نظر نہیں آتی۔ آدمی لاکھ کوشش کرنے، اپنے باطن کو کھنگالنے کی لاکھ کوشش کرے پر کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ جتنا سوچے گوہر مراد اتنا ہی دور ہوتا جاتا ہے۔ "الو کا پٹھا" ایک ایسا ہی افسانہ ہے جس میں منٹو نے بے وجہ پیدا ہوئی اس خواہش کا جواز تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس کے تحت وہ چاہتا ہے کہ آج کسی کو "الو کا پٹھا" کہیے۔ منٹو افسانے کا آغاز یوں کرتے ہیں:

> "قاسم صبح سات بجے لحاف سے باہر نکلا اور غسل خانے کی طرف جا رہے۔ راستے میں، یہ اس کو ٹھیک طور پر معلوم نہیں، سونے والے کمرے میں، صحن میں یا غسل خانے کے اندر اس کے دل میں یہ خواہش پیدا ہوئی کہ وہ کسی کو الو کا پٹھا کہے۔ بس صرف ایک بار، غصے میں یا طنزیہ انداز میں کسی کو الو کا پٹھا کہہ دے"۔

چنانچہ وہ غور کرنا شروع کرتا ہے کہ یہ خواہش اس کے ذہن میں کیوں پیدا ہوئی۔ وہ اپنے، اپنے گھر، دفتر ہر جگہ کے بارے میں طرح طرح سے غور و خوض کرتا ہے تا کہ یہ جان سکے کہ کہیں کوئی ایسا واقعہ تو نہیں ہو گیا۔ جس نے اس کے ذہن میں ردعمل کے طور پر اس خواہش کو پیدا کیا ہے پر اسے کوئی واقعہ، کوئی وجہ ایسی نظر نہ آئی جو اس طرح کی عجیب و غریب خواہش کو ہوا دے سکتی ہو۔ اس کے باوجود یہ خواہش اس بری طرح اس کو کچو کے لگاتی ہے کہ وہ پاگل پن کی حد تک پہنچ کر اس سے نجات حاصل کرنے کے لیے بہانے تلاش کرتا جاتا ہے مگر ہر بہانہ اس کی خواہش کی تکمیل تک پہنچانے میں نا کام ہو جاتا ہے۔ ہر

طرف سے ناکام ہونے کے بعد وہ اچانک کشمیری گیٹ سے گزرتے ہوئے ایک واقعے سے دوچار ہوتا ہے۔ منٹو کے الفاظ میں اس واقعے کو سنیے:

''اسی اثنا میں اس کے پیچھے سے ایک سائیکل نمودار ہوئی۔ کالج کی ایک لڑکی اس پر سوار تھی۔ اس لیے کہ پیچھے بستہ بندھا تھا۔ آناً فاناً اس لڑکی کی ساڑی فری وہیل کے دانتوں میں پھنسی، لڑکی نے گھبرا کر اگلے پہیے کا بریک دبایا۔ ایک دم سائیکل بے قابو ہوگئی اور ایک جھٹکے کے ساتھ لڑکی سائیکل سمیت سڑک پر گر پڑی''۔

''قاسم نے آگے بڑھ کر لڑکی کو اٹھانے میں عجلت سے کام نہ لیا۔ اس لیے کہ اس نے حادثے کے ردعمل پر غور کرنا شروع کر دیا تھا مگر جب اس نے دیکھا کہ لڑکی کی ساڑی فری وہیل کے دانتوں نے چبا ڈالی ہے اور اس کا بورڈر بہت بری طرح ان میں الجھ گیا ہے تو وہ تیزی سے آگے بڑھا۔ لڑکی کی طرف دیکھے بغیر اس نے سائیکل کا پچھلا پہیا ذرا اونچا اٹھایا تھا کہ اسے گھما کر ساڑی کو فری وہیل کے دانتوں میں سے نکال لے۔ اتفاق ایسا ہوا کہ پہیا گھمانے سے ساڑی کچھ اس طرح تاروں کی لپیٹ میں آئی کہ ادھر پیٹی کوٹ کی گرفت سے باہر نکل آئی۔ قاسم بوکھلا گیا۔ اس کی اس بوکھلاہٹ نے لڑکی کو بہت زیادہ پریشان کر دیا۔ زور سے اس نے ساڑی کو اپنی طرف کھینچا۔ فری وہیل کے دانتوں میں ایک ٹکڑا اڑا رہ گیا اور ساڑی باہر نکل آئی۔

''لڑکی کا رنگ لال ہو گیا۔ قاسم کی طرف اس نے غضبناک نگاہوں سے دیکھا اور بھنچے ہوئے لہجے میں کہا: ''الو کا پٹھا''۔
''ممکن ہے کچھ دیر لگی ہو مگر قاسم نے ایسا محسوس کیا کہ لڑکی نے جھٹ پٹ نہ جانے اپنی ساڑی کو کیا کیا اور ایک دم سائیکل پر سوار ہو کر یہ جا وہ جا' نظروں سے غائب ہو گئی۔

''قاسم کی لڑکی کی گالی سن کر بہت دکھ ہوا۔ خاص کر اس لیے کہ وہ یہی گالی خود کسی کو دینا چاہتا تھا۔ مگر وہ بہت صحیح الدماغ آدمی تھا۔ ٹھنڈے دل سے اس نے اس حادثے پر غور کیا اور اس لڑکی کو معاف کر دیا۔ اس کو معاف ہی کرنا پڑے گا۔ اس لیے کہ اس کے سوا اور کوئی چارہ ہی نہیں۔ عورتوں کو سمجھنا بہت مشکل کام ہے اور ان عورتوں کو سمجھانا تو اور بھی مشکل ہو جاتا ہے جو سائیکل پر سے گری ہوئی ہوں۔ لیکن میری سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ اس نے اپنی لمبی جراب میں اوپر ران کے پاس تین چار کاغذ کیوں اڑس رکھے تھے؟''

ماہرین نفسیات' نفسیاتی بیماروں کی کئی قسمیں بیان کرتے ہیں بلکہ ان کا تو یہ بھی کہنا ہے کہ ہر آدمی کسی نہ کسی حد تک پاگل یا نفسیاتی بیمار ہوتا ہے۔ یہ بات کہاں تک سچ ہے کہہ نہیں سکتے۔ لیکن منٹو کے افسانے پڑھ کر تو اس قول پر یقین کرنے کو جی چاہتا ہے۔ منٹو کے افسانوں میں ایسے بیماروں کی عجیب عجیب قسمیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ایک قسم وہ ہے جس کو انھوں نے اپنے افسانے ''قبض'' میں پیش کیا ہے۔ اس افسانے میں ہمیں ایک ایسے نفسیاتی بیمار سے ملنے کا موقع ملتا ہے جو ہر آدمی کو' جس سے بھی اس کا واسطہ پڑتا ہے' یہ یقین دلانے کی کوشش کرتا ہے کہ اسے قبض ہے۔ آپ کا چاہے دل متلا رہا ہو یا سر میں درد ہو رہا

ہو، آپ چاہے دمے کے مریض ہوں یا کسی بیماری کے ان کی تہہ میں بھی انہیں قبض ہی
کارفرما نظر آتی ہے۔ منٹو کا پہلا سامنا اس طرح کے کردار سے اس وقت ہوتا ہے جب ایک فلم کے شوٹنگ کے دوران فرصت کے لمحات کے دوران عبدالرحمٰن نامی ایک نیا ایکسٹرا کردار منٹو سے خود کو متعارف کرانے کے بعد تھوڑی دیر ادھر ادھر کی باتیں کرتے ہوئے بالآخر ان سے لجاجت کے ساتھ یوں مخاطب ہوتا ہے:

''میں ایک بات عرض کروں''

''بڑے شوق سے''

''آپ اس طرح ٹانگیں اوپر کر کے نہ بیٹھا کریں''

''کیوں؟''

''اس نے جھک کر کہا: ''بات یہ ہے کہ اس طرح بیٹھنے سے قبض ہو جاتا ہے''

''قبض'' میری حیرت کی کوئی انتہا نہ رہی۔ ''قبض کیسے ہو سکتا ہے'' یہ کہہ کر میرے جی میں آئی کہ اس سے کہوں ''میاں ہوش کی دوا کرو ____ گھاس تو نہیں کھا گئے ____ مجھے اس طرح بیٹھتے بیس برس ہو گئے ____ آج کیا تمہارے کہنے سے مجھے قبض ہو جائے گا''۔ مگر میں سوچ کر چپ ہو گیا کہ بات بڑھ جائے گی اور مجھے بے کار کی مغز دردی کرنا پڑے گی''۔

''وہ مسکرایا۔ عینک کے شیشوں کے پیچھے اس کی آنکھوں کے آس پاس گوشت سکڑ گیا۔ ''آپ نے مذاق سمجھا ہے حالانکہ صحیح بات یہی ہے کہ ٹانگیں جوڑ کر پیٹ کے ساتھ لگا کر بیٹھنے سے معدے کی حالت خراب ہو جاتی ہے ____ میں نے تو اپنی ناچیز رائے پیش کی ہے مانیں یا نہ مانیں یہ آپ کو اختیار ہے''۔

منٹو کا سامنا اس سے دوسری بار اس وقت ہوتا ہے جب منٹو کی ادارت میں نکلنے

والے اخبار میں اس کی تصویر چھپنے کے بعد وہ منٹو کا شکریہ ادا کرنے کے لیے ان سے ملتا ہے۔ منٹو اسے دیکھتے ہی فرماتے ہیں:

"تصویر چھپ گئی ہے آپ کی؟ نوٹ بھی پڑھ لیا ہے آپ نے؟"

"جی ہاں........ آپ کی بڑی نوازش ہے۔"

ایک دم میرے سینے میں درد کی ٹیس اٹھی۔ میرا رنگ پیلا پڑ گیا۔ یہ درد بہت پرانا ہے۔ جس کے دورے مجھے اکثر پڑتے رہتے ہیں۔ میں اس کے دفعیے کے لیے سینکڑوں علاج کر چکا ہوں مگر لاحاصل۔ چائے پیتے پیتے یہ درد ایک دم اٹھا اور سارے سینے میں پھیل گیا۔ عبدالرحمان نے میری طرف غور سے دیکھا اور گھبرائے ہوئے لہجے میں کہا:

"آپ کے دشمنوں کی طبیعت ناساز معلوم ہوتی ہے"۔

میں اس وقت ایسے موڑ میں تھا کہ دشمنوں کو بھی اس موذی مرض کا شکار ہوتے نہ دیکھ سکتا تھا۔ چنانچہ میں نے بڑے روکھے پن کے ساتھ کہا:

"کچھ نہیں میں بالکل ٹھیک ہوں۔"

"جی نہیں، آپ کی طبیعت ناساز ہے" ___ وہ سخت گھبرا گیا۔ "میں.... میں.... میں آپ کی کیا خدمت کر سکتا ہوں؟"

"میں بالکل ٹھیک ہوں، آپ مطلق فکر نہ کریں ___ سینے میں معمولی سا درد ہے، ابھی ٹھیک ہو جائے گا"

"سینے میں درد ہے......" یہ کہہ کر وہ تھوڑی دیر کے لیے سوچ میں پڑ گیا۔ "سینے میں درد ہے تو....... تو اس کا مطلب ہے کہ آپ کو قبض ہے اور قبض......."

قریب تھا کہ میں بھنا کر اس کو دو تین گالیاں سنا دوں مگر میں نے ضبط سے کام لیا "آپ....... حد کرتے ہیں۔ آپ....... سینے کے درد سے قبض کا کیا تعلق؟"

''جی نہیں ـــــ قبض سے تو ایک سو ایک بیماری پیدا ہو جاتی ہے

اور سینے کا درد تو یقیناً قبض ہی کا نتیجہ ہے ـــــ آپ کی آنکھوں
کی زردی صاف ظاہر کرتی ہے کہ آپ کو پرانا قبض ہے اور
جناب قبض کا یہ مطلب نہیں کہ آپ کو ایک دو روز تک اجابت نہ
ہو، جی نہیں، آپ جس کو با فراغت اجابت سمجھتے ہیں ممکن ہے وہ
قبض ہو۔ سینہ اور پیٹ تو پھر بالکل پاس پاس ہیں، قبض سے تو
سر میں درد شروع ہو جاتا ہے ـــــ میرا خیال ہے آپ ـــــ
دراصل آپ کی کمزوری کا باعث بھی یہی قبض ہے۔''

عبدالرحمٰن چند لمحات کے لیے بالکل خاموش ہو گیا۔ لیکن فوراً ہی اس نے اپنے
لہجے میں زیادہ چکناہٹ پیدا کر کے کہا:

''آپ نے کئی ڈاکٹروں کا علاج کیا ہوگا ـــــ ایک معمولی سا علاج میرا بھی کر
دیکھیے ـــــ خدا کے حکم سے یہ مرض بالکل دور ہو جائے گا''

میں نے پوچھا ''کون سا مرض؟''

عبدالرحمٰن نے زور زور سے ہاتھ ملے ''یہی..... قبض!''

منٹو اس سلسلے میں کچھ نہیں کہتے لیکن عبدالرحمٰن کی ساری گفتگو سے یہ اندازہ
لگانے میں دیر نہیں لگتی کہ وہ یقیناً خود قبض کا شکار رہ چکا ہے۔ اسی لیے اسے ایسی ڈھیر ساری
دواؤں یا پھر ٹوٹکوں کا علم ہے جو وہ خود پر آزما چکا ہے...... جس کو وہ اب منٹو کی خدمت
میں پیش کرنے کا متمنی ہے۔ زندگی بھر کا کوئی مسلسل تجربہ یا عادت بھی انسانی نفس میں ایسی
گرہیں ڈال دیتے ہیں جو بعد میں اس کے اعمال کو ایک خاص نہج پر چلاتے ہیں۔ چنانچہ
اس کی ان حرکات کی وجہ سے لوگ اس سے نفرت کرنے لگتے ہیں یا اس کے کردار کے
بارے میں اچھی رائے قائم نہیں کرتے اور اکثر اس سے بچنے یا کترا کر نکل جانے میں
عافیت سمجھتے ہیں۔

عبدالرحمٰن کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوتا ہے۔اس کی سب سے افسوس ناک صورت حال اس وقت پیدا ہوتی ہے جب منٹو اس سے چھٹکارا پانے کے بعد ہوٹل سے نکل کر ڈائریکٹر کے کمرے میں جاتے ہیں۔وہ کرسی پر بیٹھے ہیرو، ولن اور تین چار ایکٹراؤں کے ساتھ گپیں ہانک رہے ہوتے ہیں۔اوٹ ڈور شوٹنگ چوں کہ بادلوں کے باعث ملتوی کر دی گئی تھی اس لیے سب کو چھٹی ہوتی ہے۔آگے کیا ہوا منٹو کی زبان میں سنیے:

''مجھے جب ہیرو کے پاس بیٹھے تین چار منٹ گزر گئے تو معلوم ہوا کہ حافظ عبدالرحمٰن کی باتیں ہو رہی ہیں۔میں ہمہ تن گوش ہو گیا۔ایک ایکسٹرا نے اس کے خلاف کافی زہر اُگلا۔دوسرے نے اس کی مختلف عادات کا مضحکہ اڑایا۔تیسرے نے اس کے مکالمہ ادا کرنے کی نقل اتاری۔ہیرو کو حافظ محمد عبدالرحمٰن کے خلاف یہ شکایت تھی کہ وہ اس کی بول چال میں زبان کی غلطیاں نکالتا رہتا ہے۔ولن نے ڈائریکٹر صاحب سے کہا:

''بڑا واہیات آدمی ہے صاحب' کل ایک آدمی سے کہہ رہا تھا میرا ایکٹنگ بالکل فضول ہے۔آپ اس کو ایک بار ذرا ڈانٹ بتا دیجیے۔''

ڈائریکٹر صاحب مسکرا کر کہنے لگے:

''تم سب کو اس کے خلاف شکایت ہے مگر اسے میرے خلاف ایک زبردست شکایت ہے''۔

''تین چار آدمیوں نے اکٹھے پوچھا'' وہ کیا؟''

ڈائریکٹر صاحب نے پہلی مسکراہٹ کو طویل بنا کر کہا:

''وہ کہتا ہے کہ مجھے دائمی قبض ہے جس کے علاج کی طرف میں نے کبھی غور نہیں کیا۔میں اس کو کئی بار یقین دلا چکا ہوں کہ مجھے

قبض ونبض نہیں ہے لیکن وہ مانتا ہی نہیں، ابھی تک اس بات پر
اڑا ہوا ہے کہ مجھے قبض ہے۔ کئی علاج بھی مجھے بتا چکا ہے، میں
سمجھتا ہوں کہ وہ مجھے اس طرح ممنون کرنا چاہتا ہے۔''

میں نے پوچھا ''وہ کیسے؟''

''یہ کہنے سے کہ مجھے قبض ہے اور پھر اس کا علاج بتانے سے
___ وہ مجھے ممنون ہی تو کرنا چاہتا ہے۔ ورنہ پھر اس کا کیا
مطلب ہوسکتا ہے؟ ___ بات دراصل یہ ہے کہ اسے صرف
اسی مرضی کا علاج معلوم ہے یعنی اس کے پاس چند ایسی دوائیں
موجود ہیں جن سے قبض دور ہوسکتا ہے، چونکہ مجھے وہ خاص طور پر
ممنون کرنا چاہتا ہے اس لیے وہ ہر وقت اس تاک میں رہتا ہے
کہ جوں ہی مجھے قبض ہو وہ فوراً علاج شروع کر کے مجھے ٹھیک
کردے ___ آدمی دلچسپ ہے''۔

ساری بات میری سمجھ میں آ گئی اور میں نے زور زور سے ہنسنا شروع کر دیا۔

''ڈائریکٹر صاحب ___ آپ کے علاوہ حافظ صاحب کی نظر
عنایت خاکسار پر بھی ہے ___ میں نے کل ان کا فوٹو اپنے
پرچے میں چھپوایا ہے۔ اس احسان کا بدلہ اتارنے کے لیے ابھی
ابھی ہوٹل میں انہوں نے مجھے یقین دلانے کی کوشش کی کہ مجھے
زبردست قبض ہو رہا ہے۔ خدا کا شکر ہے کہ میں ان کے اس
حملے سے بچ گیا اس لیے کہ مجھے قبض نہیں ہے''۔

اور اس کا سبب سے پر لطف پہلو یہ ہے کہ ان کی یقین دہانیوں نے بالآخر اپنا جادوئی اثر
دکھایا اور اس واقعے کے چوتھے روز منٹو کو قبض ہو گیا۔ پورے دو مہینے تک دوائیں کھانے کے
بعد بھی جب وہ دور نہ ہوا تو انہیں بالآخر یہ سوچنا ہی پڑا کہ حافظ عبدالرحمٰن کو کیوں نہ علاج

کا موقع دے دیا جائے۔

''سجدہ'' اس اعتبار سے ایک اہم افسانہ ہے کہ اس میں مذہبی نفسیات کی بڑی خوبصورت عکاسی کی گئی ہے۔ بغاوت کی ترنگ میں اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ہم یوں تو مذہبی واخلاقی ضابطوں کی کھل کر بے حرمتی کرتے ہیں پر دور اندر وجود کی گہرائیوں میں کوئی بیٹھا ہر گھڑی ہمیں یہ احساس دلاتا رہتا ہے کہ ہم نے جو کچھ کیا ہے یا کچھ کر رہے ہیں وہ درست نہیں ہے اور اس کی پاداش میں کڑی سزا سے گزرنا ہوگا۔ یہ احساس ندامت ہماری شخصیت کو بحران کا شکار کر دیتی ہے اور ہم ویسی ہی حرکات کرتے ہیں جیسی اس افسانے کا کردار حمید کرتا نظر آتا ہے۔

آج سے سات برس پہلے وہ خود ایک نہایت ہی کھلنڈرا قسم کا انسان ہوتا ہے۔ شراب کا عادی۔ ایک دن جب کہ وہ اپنے دوست ملک عبدالرحمٰن کے ساتھ ریستوران میں بیٹھا شراب پی رہا ہوتا ہے تو اسے اچانک ایک شرارت سوجھتی ہے وہ بیرے سے مل کر لیمونیڈ میں جن ملا کر دو گلاس ملک کو پلا دیتا ہے۔ حمید سوچتا ہے کہ اس کی شرارت کا ملک کو پتا نہیں چلا لیکن درحقیقت ملک جان لیتا ہے پر ظاہر نہیں کرتا۔ بعد میں یہ احساس اسے کچو کے لگانے لگتا ہے کہ اس نے ایک پارسا انسان کو شراب پلادی۔ اس کی اس کو سزا مل کر رہے گی۔ یہ احساس اس کے وجود پر اس حد تک طاری ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی گلی کے پتھریلے فرش پر سجدے میں گر کر عہد کرتا ہے کہ اب وہ کبھی شراب نہیں پیئے گا۔ گناہ و ثواب کا سارا مذہبی فلسفہ اس وقت ایک ایک کر کے اس کے ذہن کے پردے پر کسی فلم کی طرح منعکس ہوتا ہے۔

اس واقعے کے ڈیڑھ ماہ بعد ایک اور ایسا واقعہ رونما ہوتا ہے جو اس کو حیران و ششدر کر دیتا ہے۔ اس واقعے کی تفصیلات منٹو کی زبانی ملاحظہ کیجیے:

> ''اس واقعے کے ڈیڑھ مہینے بعد اسی کمرے میں جہاں اب حمید
> بیٹھا اپنی سات برس کی پرانی تصویر پر رشک کھا رہا تھا' اس

کا دوست ملک آیا۔ اندر آتے ہی اس نے اپنی جیب سے بلیک اینڈ وہائٹ کا ادھا نکالا زور سے میز پر رکھ کر کہا: ''حمید آؤ____ آج پئیں اور خوب پئیں____ یہ ختم ہو جائے گی تو اور لائیں گے''۔

''حمید اس قدر متحیر ہوا کہ وہ اس سے کچھ بھی نہ کہہ سکا۔ ملک نے دوسری جیب سے سوڈے کی بوتل نکالی' تپائی پر سے گلاس اٹھا کر اس میں شراب انڈیلی' سوڈے کی بوتل انگوٹھے سے کھولی اور حمید کی متحیر آنکھوں کے سامنے دو پیگ غٹا گٹ پی گیا۔

''حمید نے ہکلاتے ہوئے کہا: ''لیکن...... لیکن اس روز تم نے مجھے اتنا برا بھلا کہا تھا''۔

''ملک نے ایک قہقہہ بلند کیا'' تم نے مجھ سے شرارت کی' میں نے بھی اس کے جواب میں تم سے شرارتاً کچھ کہہ دیا____ مگر بھئی ایمان کی بات ہے جو مزہ اس روز جن کے دو پیگ پینے میں آیا ہے زندگی بھر کبھی نہیں آئے گا____ لو اب چھوڑو اس قصے کو____ وسکی پیو____ جن وِن بکواس ہے' شراب پینی ہو تو وسکی پینی چاہیے''۔

یہ سن کر حمید کو ایسا محسوس ہوا تھا کہ جو سجدہ اس نے گلی میں کیا تھا۔ ٹھنڈے فرش سے نکل کر اس کی پیشانی پر چپک گیا ہے۔ یہ سجدہ بھوت کی طرح حمید کی زندگی سے چمٹ گیا تھا۔ اس نے اس سے نجات حاصل کرنے کے لیے پھر پینا شروع کی مگر اس سے بھی کچھ فائدہ نہ ہوا۔

ان سات برسوں میں جو اس کی پرانی تصویر اور اس کے درمیان کھلے ہوئے تھے' یہ ایک سجدہ بے شمار مرتبہ حمید کو اس کی اپنی نگاہوں میں ذلیل و رسوا کر چکا تھا۔ اس کی خودی'

اس کی تخلیقی قوت، اس کی زندگی کی وہ حرارت جس سے تمیدا اپنے ماحول کو گرما کے رکھنے چاہتا تھا، اس سجدے نے قریب قریب سرد کردی تھی۔ یہ سجدہ اس کی زندگی میں ایک ایسی خراب بریک بن گیا تھا جو کبھی کبھی اپنے آپ اس کے چلتے ہوئے پہیوں کو ایک دھچکے کے ساتھ ٹھہرادیتی تھی۔

سات برس کی پرانی تصویر اس کے سامنے میز پر پڑی تھی۔ جب سارا واقعہ اس کے دماغ میں پوری تفصیل کے ساتھ دوہرایا جاچکا تو اس کے اندر ایک ناقابل بیان اضطراب پیدا ہوگیا، وہ ایسا محسوس کرنے لگا جیسے اس کو قے ہونے والی ہے۔

وہ گھبرا کر اٹھا اور سامنے کی دیوار کے ساتھ اس نے اپنا ماتھا رگڑنا شروع کردیا۔ جیسے وہ اس سجدے کا نشان مٹانا چاہتا ہے۔ اس عمل سے اسے جب جسمانی تکلیف پہنچی تو وہ پھر کرسی پر بیٹھ گیا ــــ سر جھکا اور اور کاندھے ڈھیلے کرکے اس نے تھکی ہوئی آواز میں کہا: ''اے خدا، میرا سجدہ مجھے واپس دے دے....''

ادیبوں اور شاعروں کی بھی ایک الگ نفسیات ہوتی ہے۔ افسانہ نگار ہو یا شاعر ہو تخلیق مکمل کرنے کے بعد ان کی اولین خواہش یہ ہوتی ہے کہ فوراً ہی اسے کوئی ایسا شخص مل جائے جس کو وہ نہ صرف وہ تخلیق پہلی فرصت میں سنادے بلکہ داد بھی حاصل کرلے۔ سننے والے سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ بات بات پر جملے جملے یا مصرعے مصرعے پر داد کو اس طرح لٹائے کہ مانو وہ کوئی الہامی صحیفہ سن رہا ہے۔ ان کی یہ نفسیات برسہا برس قرن ہا قرن کے چلن کی وجہ سے اب اتنی بدنام ہوچکی ہے کہ سامعین اکثر ان سے بچنے یا کترانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ''ترقی پسند'' افسانے میں بھی منٹو اسی نفسیات کی خوبصورت جھلکیاں پیش کرتے ہیں۔

جوگندر سنگھ اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ وہ ڈاکخانے میں ایک کلرک کے طور پر کام کرتا ہے اور لوگوں کی چٹھیاں سنبھالتے سنبھالتے وہ افسانہ نگار بھی بن گیا ہے بلکہ ترقی پسند افسانہ نگار کے طور پر شہرت حاصل کرچکا ہے۔ نہ جانے کیوں اور کس طرح اس

کے نفس میں یہ بات گھر کر جاتی ہے کہ مزید شہرت حاصل کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ بڑے ادیبوں کی دعوت مدارات کی جاتی رہے۔انہیں اپنے گھر مدعو کر کے انہیں اچھے کھانے کھلائے جائیں۔ چنانچہ اس پر وہ عمل بھی کرتا آرہا ہے۔وہ ملک کے بڑے بڑے ادیبوں کو اپنے گھر بلا کر ان کی خدمت کرتا ہے۔اس کی بیوی امرت کور ان کی خدمت کرنے میں اس کی برابر کی شریک ہے اگر چہ وہ اس قدر بھولی اور معصوم ہے کہ وہ نہیں جانتی کہ یہ سب کچھ کرنے سے اس کے میاں کی شہرت میں کون سا انقلاب رونما ہونے والا ہے۔

دعوتوں کا یہ سلسلہ بالآخر ایک ایسے ادیب اور اس کی بیوی اور بچی کی آمد پر منتج ہوتا ہے کہ وہ ایک ماہ گزرنے کے بعد بھی جانے کا نام نہیں لیتے۔ پچاس روپے ماہوار کے ملازم کے چودہ طبق روشن ہو جاتے ہیں۔سب سے تکلیف دہ بات یہ کہ اسے ہر روز مہمان کے بڑے طویل افسانے بھی سننے پڑتے ہیں۔حالت یہ ہوتی ہے کہ نوجوان ہوتے ہوئے بھی وہ مہینے بھر سے اپنی بیوی سے ملاقات نہیں کر پایا ہوتا۔اسے ہر رات لمبی داڑھی والے مہمان کے ساتھ ایک ہی چارپائی پر سونا پڑتا ہے۔

مہمان سے چھٹکارہ پانے کا تو اسے کوئی راستہ سمجھائی نہیں دیتا لیکن بیوی سے ملاقات کرنے کا ایک راستہ اسے ضرور سمجھائی دیتا ہے جس کی تفصیلات خود منٹو کے الفاظ میں آپ بھی ملاحظہ کیجئے:

''جب ایک مہینہ گزر گیا تو جوگندر سنگھ کا پیمانہ صبر لبریز ہو گیا۔ موقع پا کر غسل خانے میں وہ اپنی بیوی سے ملا۔دھڑکتے ہوئے دل کے ساتھ اس ڈر کے مارے کہ ترپاٹھی کی بیوی نہ آجائے اس نے جلدی سے اس کا یوں بوسہ لیا جیسے ڈاک خانے میں لفافوں پر مہر لگائی جاتی ہے اور کہا: آج رات تم جاگتی رہنا۔میں ترپاٹھی سے یہ کہ باہر جا رہا ہوں کہ رات کے ڈھائی بجے واپس

آؤں گا۔ لیکن میں جلدی آجاؤں گا۔ بارہ بجے۔ پورے بارہ بجے، میں ہولے ہولے دستک دوں گا، تم چپکے سے دروازہ کھول دینا اور پھر ہم ___ ڈھیوڑی بالکل الگ تھلگ بالکل الگ تھلگ ہے۔ لیکن تم احتیاط کے طور پر وہ دروازہ جو غسل خانے کی طرف کھلتا ہے بند کر دینا۔

''بیوی کو اچھی طرح سمجھا کر وہ ترپاٹھی سے ملا اور اس سے رخصت لے کر چلا گیا۔ بارہ بجے میں چار سرد گھنٹے باقی تھے جن میں سے دو جوگندر سنگھ نے اپنی سائیکل پر ادھر ادھر گھومنے میں کاٹے۔ اس کو سردی کی شدت کا بالکل احساس نہ ہوا۔ اس لیے کہ بیوی سے ملنے کا خیال کافی گرم تھا۔

بالآخر بارہ بجے میں جب دو منٹ باقی رہے تو جوگندر نے گھر کا رخ کیا اور دروازے پر پہنچ کر ہولے سے دستک دی۔ ''پانچ سیکنڈ گزر گئے دروازہ نہ کھلا۔ ایک بار اس نے پھر دستک دی۔

''دروازہ کھلا۔ جوگندر سنگھ نے ہولے سے کہا ''امرت ___ ''اور جب نظریں اٹھا کر اس نے دیکھا تو امرت کور کے بجائے ترپاٹھی کھڑا تھا۔ اندھیرے میں جوگندر سنگھ کو ایسا معلوم ہوا کہ ترپاٹھی کی داڑھی اتنی لمبی ہوگئی ہے کہ زمین کو چھو رہی ہے۔ اس کو پھر ترپاٹھی کی آواز سنائی دی: ''تم جلدی آگئے ___ چلو یہ بھی اچھا ہوا ___ میں نے ابھی ابھی ایک افسانہ مکمل کیا ہے ___ آؤ سنو''۔

زندگی میں آپ کو کچھ ایسے لوگ بھی ملیں گے جو ہر حال میں سچ کے سوداگر ہوں گے، بہار ہو یا خزاں، سردی ہو یا گرمی، غربت کی پریشانیاں ہوں یا امارت کی ریشہ دوانیاں یا

بہارستانیاں وہ صداقت سے کبھی منہ نہیں موڑتے۔ منٹو جس طرح خود نفسیاتی اعتبار سے سچ کے فدائی تھے اسی طرح ان کے افسانوں میں بھی کچھ کردار انہیں کے نقش قدم پر چلتے دکھائی دیتے ہیں۔ بابو گوپی ناتھ ان کے ایسے افسانوں میں ایک ایسا نورتن ہے جس کے اکثر کردار سچ کے سوداگر نظر آتے ہیں۔ انہیں اپنی کمزوریوں، اپنی فطرت کی ریشہ دوانیوں اور ریشہ سامانیوں کا پورا علم ہے۔ پر وہ ان پر کبھی پردہ ڈالنے کی کوشش نہیں کرتے۔ اپنی ہر خرابی کو بہ بانگ دہل بیان کر دیتے ہیں۔ یہ کردار خارجی اعتبار سے ہمیں چاہے کتنے ہی گھناونے کیوں نہ نظر آئیں پر باطنی اعتبار سے وہ بہت پختہ، بہت پاک وصاف اور مضبوط ہوتے ہیں۔ اسی لیے وہ نہ اپنے آپ کو دھوکا دیتے ہیں اور نہ کسی اور کو۔ اس افسانے کے ایسے ہی کرداروں میں ایک کردار سینڈو بھی ہے۔ دیکھئے وہ اپنا اور اپنے دوسرے ساتھیوں کا تعارف منٹو سے کس طرح کراتا ہے:

> ''آپ ہیں بابو گوپی ناتھ۔ بڑے خانہ خراب۔ لاہور سے جھک مارتے مارتے بمبئی تشریف لائے ہیں۔ ساتھ کشمیر کی ایک کبوتری ہے''۔

بابو گوپی ناتھ مسکرا دیتا ہے۔

عبدالرحیم سینڈو تعارف کو ناکافی سمجھتے ہوئے مزید اضافہ کرتا ہے۔:

> ''نمبرون بے وقوف ہوسکتا ہے تو وہ آپ ہیں۔ لوگ ان کو مسکا لگا کر روپیہ بٹورتے ہیں۔ میں صرف باتیں کر کے ان سے ہر روز پولسن بٹر کے دو پیکٹ وصول کرتا ہوں۔ بس منٹو صاحب یہ سمجھ لیجئے کہ بڑے انٹی فلوجسٹین قسم کے آدمی ہیں۔ آپ آج شام کو ان کے فلیٹ پر ضرور تشریف لائیں''۔

پھر جب بابو گوپی ناتھ خود منٹو کو دعوت دینے کے بعد روئے سخن سینڈو کی طرف کرتے ہوئے اس سے دریافت کرتا ہے کہ کیوں سینڈو، کیا آپ کچھ اس کا شغل کرتے

ہیں؟ تو سینڈو جو کہتا ہے اس سے خود اس کے کردار پر مزید روشنی پڑتی ہے۔ وہ بغیر کسی ہچکچاہٹ کے جواب دیتے ہوئے کہتا ہے:

''اجی ہر قسم کا شغل کرتے ہیں'' پھر منٹو سے مخاطب ہو کر شام کو ضرور آنے پر اصرار کرتے ہوئے مزید کہتا ہے: ''میں نے بھی پینی شروع کر دی ہے' اس لیے کہ مفت ملتی ہے''۔

شام کو جب منٹو بابو گوپی ناتھ کے ہاں پہنچتے ہیں تو وہاں سینڈو اور بابو گوپی ناتھ کے علاوہ دو مرد اور دو عورتیں اور بھی موجود ہوتی ہیں۔

دو مردوں میں سے ایک کا نام غفار سائیں ہے' تہمد پوش۔ پنجاب کا ٹھیٹ سائیں۔ گلے میں موٹے موٹے دانوں کی مالا۔ سینڈو اس کا تعارف کراتے ہوئے کہتا ہے:

''آپ بابو گوپی ناتھ کے لیگل ایڈوائزر ہیں۔ میرا مطلب سمجھ جایئے آپ۔ ہر جس آدمی کی ناک بہتی ہو یا جس کے منہ سے لعاب نکلتا ہو' پنجاب میں خدا کو پہنچا ہوا درویش بن جاتا ہے۔ یہ بھی بس پہنچے ہوئے ہیں یا پہنچنے والے ہیں۔ لاہور سے بابو گوپی ناتھ کے ساتھ آئے ہیں' کیوں کہ انہیں وہاں کوئی اور بے وقوف ملنے کی امید نہیں تھی۔ یہاں آپ بابو صاحب سے کریون اے کے سگریٹ اور اسکاچ وسکی کے پیگ پی کر دعا کرتے رہتے ہیں کہ انجام نیک ہو......''

دوسرے مرد کا نام غلام علی ہے۔ لمبا تڑنگا جوان' کرتی بدن' منہ پر چیچک کے داغ''۔ اس کے بارے میں سینڈو کہتا ہے:

''یہ میرا شاگرد ہے۔ اپنے استاد کے نقش قدم پر چل رہا ہے۔ لاہور کی ایک نامی طوائف کی کنواری لڑکی اس پر عاشق

ہوگئی۔ بڑی بڑی لنٹی نیوٹلیاں ملائی تلیں اس کو پھانسنے کے لیے
مگر اس نے کہاڈواورڈائی میں لنگوٹ کا پکارہوں گا۔ ایک تکیے
میں بات چیت کرتے ہوئے باپو گوپی ناتھ سے ملاقات
ہوگئی۔ بس اس دن سے ان کے ساتھ چمٹا ہوا ہے۔ ہر روز
کریون اے کا ڈبہ اور کھانا پینا مقرر ہے''۔

ان کرداروں میں وہ کون سی نفسیاتی گرہ ہے جو انہیں اس حد تک بے باک یا نڈر بنا دیتی ہے کہ وہ خود اپنے وجود کو بھی نہیں بخشتے یا اس کا بھی تیا پانچہ کرتے نظر آتے ہیں' اس کے بارے میں یقین سے تو کچھ نہیں کہا جا سکتا' صرف اس قدر انداز لگایا جا سکتا ہے کہ یہ کردار اس بات کو ضروری سمجھتے ہیں کہ انسان کے نفسیاتی تقاضوں کو دبانے کی بجائے انہیں نکاس کی راہ فراہم کی جائے۔ یہی وہ راستہ ہے جو اسے اصلاح کی طرف لے جا سکتا ہے۔ شاید یہ اسی صوفیانا مسلک کا ہلکا سا عکس ہے جس کے تحت خدا تک رسائی حاصل کرنے کے لیے دنیا سے گزرنا ضروری سمجھا جاتا ہے یا جو دنیا کو بھی اتنا ہی اہم سمجھتے ہیں جتنا دین کو۔ اس لیے وہ اس بات میں کوئی شرم یا قباحت محسوس نہیں کرتے کہ اس کی کمزوریوں کو بھی اسی طرح بیان کر دیا جائے جس طرح اس کی خوبیوں کا بکھان ہوتا ہے۔ دیکھئے یہاں بابو گوپی ناتھ کے کہنے پر سینڈو دوسری عورت کا تعارف کس طرح کراتا ہے:

''جناب یہ ہے ٹین پٹوٹی' فل فل فوٹی۔ مسز عبدالرحیم سینڈو
سردار بیگم .... آپ بھی لاہور کی پیداوار ہیں۔ سن (سنہ)
چھتیس میں مجھ سے عشق ہوا۔ دو برسوں ہی میں میرا دھڑن تختہ
کر کے رکھ دیا۔ میں لاہور چھوڑ کر بھاگا۔ بابو گوپی ناتھ نے
اسے یہاں بلوالیا ہے تا کہ میرا دل لگا رہے۔ اس کو بھی ایک ڈبہ
کریون اے کا راشن میں ملتا ہے۔ ہر روز شام کو ڈھائی روپے

کا مورفیا کا انجکشن لیتی ہے۔ رنگ کالا ہے۔ مگر ویسے بڑی ٹٹ فورٹیٹ قسم کی عورت ہے"۔

ایسے انسان اپنی ہی نہیں دوسروں کی کمزوریوں سے بھی پیار کرنے لگتے ہیں۔ وہ خود لٹتے ہیں پر اُف نہیں کرتے۔ بابو گوپی ناتھ جیسا کردار تشکیل کر کے منٹو نے انسانی فطرت کی جس بصیرت کا ثبوت دیا ہے وہ اسی کا حصہ ہے۔ دیکھئے وہ بابو گوپی ناتھ کے کردار کی گرہیں کس طرح کھولتے ہیں:

"بابو گوپی ناتھ کا نشہ تھوڑی دیر کے بعد بہت تیز ہو گیا ہمہ تن جذبات ہو کر اس نے مجھ سے کہا۔ "منٹو صاحب! آپ بڑے لائق آدمی ہیں۔ میں تو بالکل گدھا ہوں ___ لیکن آپ مجھے بتائیے میں آپ کی کیا خدمت کر سکتا ہوں۔ کل باتوں باتوں میں سینڈو نے آپ کا ذکر کیا۔ میں نے اسی وقت ٹیکسی منگوائی اور اس سے کہا مجھے لے چلو منٹو صاحب کے پاس۔ مجھ سے کوئی گستاخی ہو گئی ہو تو معاف کر دیجیے گا ___ بہت گنہگار آدمی ہوں ___ وسکی منگاؤں آپ کے لیے؟"

میں نے کہا: "نہیں نہیں ___ بہت پی چکے ہیں۔"

وہ اور زیادہ جذباتی ہو گیا۔ "اور پیجئے منٹو صاحب!" یہ کہہ کر جیب سے سوسو کے نوٹوں کا پلندا نکالا اور ایک نوٹ جدا کرنے لگا۔ لیکن میں نے سب نوٹ اس کے ہاتھ سے لیے اور واپس اس کی جیب میں ٹھونس دیئے۔ "سو روپے کا ایک نوٹ آپ نے غلام علی کو دیا تھا۔ اس کا کیا ہوا؟

مجھے دراصل کچھ ہمدردی سی ہو گئی تھی بابو گوپی ناتھ سے۔ کتنے آدمی اس غریب کے ساتھ جونک کی طرح چمٹے ہوئے تھے۔ میرا خیال تھا بابو گوپی ناتھ بالکل گدھا ہے۔ لیکن وہ میرا اشارہ سمجھ گیا اور کر کہنے لگا۔ "منٹو صاحب! اس نوٹ میں سے جو کچھ باقی بچا وہ

یا تو غلام کی جیب سے گر پڑے گا۔"

بابو گوپی ناتھ نے پورا جملہ بھی ادا نہیں کیا تھا کہ غلام علی نے کمرے میں داخل ہو کر بڑے دکھ کے ساتھ یہ اطلاع دی کہ ہوٹل میں کسی حرام زادے نے اس کی جیب سے سارے روپے نکال لیے۔ بابو گوپی ناتھ میری طرف دیکھ کر مسکرایا۔ پھر سو روپے کا ایک نوٹ جیب سے نکال کر غلام علی کو دے کر کہا۔ "جلدی کھانا لے آؤ"۔

آگے چل کر منٹو بابو گوپی ناتھ کی نفسیاتی گرہوں کی پوری تصویر ان الفاظ میں ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں:

"پہلے تو میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ میرا یہ خیال کہ وہ پرلے درجے کا چغد ہے' غلط ثابت ہوا۔ اس کو اس امر کا پورا احساس تھا کہ سینڈو' غلام علی اور سردار وغیرہ جو اس کے مصاحب بنے ہوئے تھے' مطلبی انسان ہیں۔ وہ ان سے جھڑکیاں' گالیاں سب سنتا لیکن غصے کا اظہار نہیں کرتا تھا ___ اس نے مجھ سے کہا ___ "منٹو صاحب! میں نے آج تک کسی کا مشورہ رد نہیں کیا۔ جب بھی کوئی مجھے رائے دیتا ہے' میں کہتا ہوں سبحان اللہ ___ وہ مجھے بے وقوف سمجھتے ہیں۔ لیکن میں انہیں عقل مند سمجھتا ہوں اس لیے کہ ان میں کم از کم اتنی عقل تو تھی جو مجھ میں ایسی بے وقوفیوں کو شناخت کر لیا۔ جن سے ان کا الو سیدھا ہو سکتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ میں شروع سے فقیروں اور کنجروں کی صحبت میں رہا ہوں۔ مجھے ان سے کچھ محبت سی ہو گئی ہے۔ میں ان کے بغیر نہیں رہ سکتا۔ میں نے سوچ رکھا ہے جب میری دولت بالکل ختم ہو جائے گی تو کسی تکیے میں جا بیٹھوں گا۔ رنڈی کا کوٹھا اور پیر کا مزار' بس یہ دو جگہیں ہیں جہاں میرے دل

کا سکون ملتا ہے۔رنڈی کا کوٹھا تو چھوٹ جائے گا اس لیے کہ
جیب خالی ہونے والی ہے۔لیکن ہندوستان میں ہزاروں پیر
ہیں۔کسی کے مزار پر چلا جاؤں گا"۔

رنڈیوں میں ان کی دلچسپی کو دیکھتے ہوئے جب منٹو یہ سوال کرتے ہیں کہ کیا
انہیں موسیقی کی سمجھ ہے تو بابو گوپی ناتھ بلا جھجک جواب دیتے ہوئے کہتا ہے:

"بالکل نہیں ___ اور یہ اچھا ہے کیوں کہ میں کن سُری سے کن
سری طوائف کے ہاں جا کر بھی اپنا سر ہلا سکتا ہوں ___ منٹو
صاحب مجھے گانے سے کوئی دلچسپی نہیں لیکن جیب سے دس یا
سو روپے کا نوٹ نکال کر گانے والی کو دکھانے میں بہت مزہ
آتا ہے۔نوٹ نکالا اور اس کو دکھایا۔وہ اسے لینے کے لیے ایک
ادا سے اُٹھی۔پاس آئی تو نوٹ جراب میں اڑس لیا۔اس نے
جھک کر اسے باہر نکالا تو ہم خوش ہو گئے۔ایسی بہت فضول فضول
سی باتیں ہیں جو ہم ایسے تماش بینوں کو پسند ہیں، ورنہ کون نہیں
جانتا کہ رنڈی کے کوٹھے پر ماں باپ اپنی اولاد سے پیشہ کراتے
ہیں اور مقبروں اور تکیوں میں انسان اپنے خدا سے"۔

(باقی اگلے شمارے میں)

ڈاکٹر ابو محمد سحر بحیثیت شاعر

حسن فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسدؔ
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

شمعِ سخن روشن کرنے کے لیے غالب نے دلِ گداختہ پیدا کرنے کی شرط رکھی ہے- ذوقِ شاعری ''تا نبخشد خدائے بخشندہ'' والی صفت تو ہے ہی لیکن قلم کو جذبات کا ترجمان بنانے کے لیے جس سوز و گداز اور حرارت کی ضرورت ہوتی ہے وہ شعلۂ عشق دل میں بھڑکے بغیر پیدا نہیں ہوتی- ڈاکٹر ابو محمد سحر کے غزلوں کے پہلے مجموعے (مطبوعہ ۱۹۸۰) میں ۱۹۴۵ء سے ۱۹۵۰ء کے درمیان کے چار اشعار درج ہیں جو اس بات کی نشان دہی کرتے ہیں کہ جس وقت انہوں نے شباب کی منزل میں قدم رکھا اس وقت ان کے جوان دل میں عشق کی شمع روشن ہو چکی تھی اور وہ پروانہ صفت جلنے لگے تھے- سترہ سال کی کچی عمر میں فنی لحاظ سے پختہ اشعار کہنا اس بات کی دلیل بھی ہے کہ بچپن سے وہ شمعِ شعر و سخن کے بھی پروانے تھے- ظاہر ہے جب ان کے دل میں شاعری اور عشق کی دو دو شمعیں روشن ہوئی ہوں گی تو انہوں نے ان شمعوں کے گرد رقصِ بسمل بھی کیا ہوگا- سحرؔ صاحب نے 'برگِ غزل' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''میری شاعری کا آغاز نظم نگاری سے ہوا- پھر غزلیں'

قطعات اور رباعیاں بھی کہیں جو اخبارات اور رسائل میں شائع ہوئیں لیکن ابتدائی کلام کا بڑا حصہ میں نے محفوظ نہیں رکھا۔'' ۱۹۸۰ء میں برگِ غزل کی اشاعت کے وقت سحر صاحب کی عمر پچاس برس سے اوپر تھی۔ وہ ابتدا ہی سے متین اور سنجیدہ مزاج شخص تھے پھر عمر اور پیشے کے لحاظ سے مزید سنجیدہ ہو گئے تھے اس لیے لگتا ہے کہ ابتدائی دور کی وہ غزلیں، نظمیں، قطعات، رباعیاں جن میں جوانی کے جذبات کی شعلہ انگیزیاں ہوں گی، انہوں نے دانستہ خارج کر دی ہوں گی۔ ابتدائی کلام عنفوانِ شباب ہی میں شائع ہو جاتا تو ممکن ہے کہ لوگ ان کی یہ تخلیقات اختر شیرانی کی نظموں کی طرح مزے لے لے کر پڑھتے۔

قدرت نے سحر صاحب کو انتہائی حساس دل عطا کیا تھا۔ ایسا دل جو اپنے گرد و پیش کی ہر بات کو آئینے کی طرح قبول کر کے اپنے خون سے کاغذ پر حروف کی شکل میں اُس کی تصویر کشی بھی کر سکتا تھا۔ برگِ غزل کی ابتدا میں شعر سے ہوتی ہے ؎

اور تو کچھ نہ سرِ باغِ سخن ہم کو ملا
شاخِ احساس سے اک برگِ غزل لائے ہیں

بچپن میں اُن کے والدین کا انتقال ہو جانے کے بعد ننھیالی بزرگوں کے زیرِ سایہ اُن کی تعلیم و تربیت ہوئی تھی۔ ان کے دل میں ایک احساسِ محرومی تھا جو عمر کے ساتھ گہرا ہوتا گیا اور اُن کے مزاج کا ایک حصہ بن گیا۔ اسی نے ان کے احساس و جذبات کو وقت کے ساتھ سنجیدہ سے سنجیدہ تر بنا دیا۔ یہ سنجیدگی جس میں حلم، متانت، بُردباری، عزتِ نفس اور چھوٹے بڑوں کے ساتھ بہ لحاظِ مراتب معاملہ داری شامل تھی، ان کی زندگی کے ہر پہلو میں نظر آتی ہے۔ اُن کی تحقیق، تنقید، ادبی تاریخ نگاری غرض کہ ہر تخلیق میں پُر وقار سنجیدگی اور متوازن لہجہ کی جھلک موجود ہے۔

سحر صاحب نے ۱۹۷۹ء میں کہا تھا ؎

حاصلِ عمرِ رواں یادوں کا جنگل ہے سحرؔ
اب اسی جنگل سے ترتیبِ چمن پیدا کریں

اسی شعر کے پسِ منظر میں غالباً انہوں نے ابتدا (۱۹۴۵ء) سے لے کر ۱۹۸۰ء تک کی غزلیں 'برگِ غزل' میں پیش کی ہیں۔ اگرچہ انہوں نے اسے منتخبہ کلام نہیں کہا ہے لیکن قریب ۳۵ سالہ تخلیقی مدت میں کل ۵۲ غزلوں کا ہونا اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ غزلوں، نظموں، قطعوں، رباعیوں وغیرہ کے جنگل (اوراقِ پریشان) میں انہوں نے صرف گلاب ہی چن کر 'ترتیبِ چمن'' کر کے اُسے برگِ غزل نام دیا ہے۔ اس لیے یہ منتخبہ کلام ہی ہونا چاہیے۔ ہر شاعر خود کا نہ ناقد ہوسکتا ہے نہ محتسب۔ لیکن سحر صاحب اس کلیے سے مستثنٰی نظر آتے ہیں۔ چوں کہ وہ خود بڑے نقاد تھے اس لیے تنقیدی نظر سے جانچ پرکھ کے اور چھان پھٹک کے انہوں نے ایسا کلام ہی شائع کیا ہوگا کہ بقول غالب ؎

''تار کھنہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت''

تعداد کے لحاظ سے اختصار کے باوجود یہ مجموعہ (برگِ غزل) معنوی اور باطنی حُسن کا حامل ہے اور شعری ادب میں اضافہ ہے۔ ہر غزل کمالِ فن کا نمونہ ہے۔ سحر صاحب ۱۹۵۳ء میں بھوپال آئے اس وقت مکمل شاعر تھے لیکن اُن کے مزاج کی سنجیدگی اور عزلت پسندی انہیں شعری نشستوں اور مشاعروں میں شرکت سے باز رکھتی تھی۔ البتہ حمیدہ کالج کی لکچر رشپ کے ابتدائی دور میں انہوں نے کالج کے مشاعروں میں شرکت کی بعد میں اُس سے بھی کنارہ کشی اختیار کر لی۔

سحر صاحب ایک Dedicated teacher تھے اس لیے پڑھانے سے پہلے خود پڑھنا فرض منصبی سمجھتے تھے۔ اسی کے ساتھ وہ بھوپال آتے ہی تصنیف وتالیف کے کام میں بھی ہمہ تن غرق ہو گئے۔ ۱۹۵۸ء میں ''اردو میں قصیدہ نگاری'' اور ۱۹۶۱ء میں ''تنقید و تجزیہ'' دو کتابیں شائع کیں اور ۱۹۶۴ء میں ''اردو ادب میں امیر مینائی کا حصہ'' عنوان پر تحقیقی مقالہ تحریر کر کے ڈاکٹریٹ کیا۔ نثری ادب کی ان تخلیقی سرگرمیوں اور محویت کی وجہ سے ان کے اندر کا شاعر حاشیے میں چلا گیا اور ہندو پاک میں ان کی شناخت ایک محقق اور ایک ناقد کی حیثیت سے قائم ہوگئی۔ وہ بنیادی طور پر شاعر تھے۔ انہوں نے

اپنے اندر کے شاعر کو ہمیشہ زندہ رکھا اور شاعری کا دامن ہمیشہ تھامے رہے لیکن کچھ نثر نگاری میں محویت اور کچھ مزاج کی قلندری، درویشی اور نام ونمود سے بے نیازی کی وجہ سے انہوں نے کبھی خود کو بہ حیثیت شاعر پیش کرنے کا خیال بھی نہیں کیا لیکن ''عطر آں کہ خود ببوید نہ کہ عطار بگوید'' کے مصداق ۱۹۸۰ء میں جب خاموشی کے ساتھ انہوں نے اپنی غزلوں کا مجموعہ ''برگِ غزل'' ادبی دنیا کو پیش کیا تو بہ حیثیت شاعر ان کا مقام شعری دنیا میں خود بہ خود متعین ہو گیا۔ ''برگِ غزل'' کے دیباچے میں انہوں نے لکھا ہے کہ:

> ''میں اپنے محترم دوست جناب اختر سعید صاحب کا ممنون ہوں جنہوں نے گذشتہ تین سالوں میں وقتاً فوقتاً میری اکثر غزلیں سنیں اور مفید مشوروں سے نوازہ''۔

سحر صاحب کا یہ بیان اختر سعید خاں سے گہری وابستگی اور اظہارِ عقیدت مندی کے بطور ہے ورنہ بہ حیثیت استاد انہوں نے نہ اختر سعید خاں صاحب سے اور نہ کسی اور استاد سے کبھی اصلاح لی، نہ انہیں اس کی ضرورت تھی۔ وہ فطری شاعر تھے۔ موزوں طبعی ان کی سرشت میں تھی اس پر اعلیٰ تعلیم نوشت وخواند اور کثرتِ مطالعہ کی بنا پر وہ اپنے استاد خود ہی تھے۔

سحر صاحب کی شاعری کا دور اردو شاعری میں نئے تجربات کا زمانہ تھا۔ ان کی شعر گوئی کے آغاز کا زمانہ ترقی پسند شاعری کے عروج کا زمانہ تھا۔ فیض، مجروح، مخدوم، مجاز، جاں نثار اختر، وغیرہ کی شاعری کا ڈنکا بج رہا تھا۔ اس دور میں ہر شاعر نے کسی نہ کسی صورت میں کچھ نہ کچھ ترقی پسند شاعری کا اثر قبول کیا لیکن دانستہ یا نادانستہ طور پر، جو بھی صورت رہی ہو، سحر صاحب ترقی پسند مصنفین سے نہ نثر نگاری میں نہ شاعری میں، کہیں بھی متاثر نظر نہیں آتے۔ قید وزنداں، دار ورسن، صلیب، نئی سحر جیسی اصطلاحات جو ترقی پسند شاعری نے وضع کی تھیں، سحر صاحب نے استعمال کرنے سے گریز کیا ہے۔ کہیں استعمال بھی ہوئی ہیں تو ان معنوں میں نہیں جو ترقی پسند تحریک نے وضع کیے تھے ۔

سطوتِ جبر میں خاموش ہیں رحم و انصاف
گرم ہے معرکۂ دار و رسن کیا کہیے

اکبرالہ آبادی نے کہا ہے کہ "پختہ طبعوں پر حوادث کا نہیں ہوتا اثر" سحر صاحب کچی عمر میں ہی پختہ طبعی کی منزل چھو چکے تھے اس لیے ترقی پسند شاعری کے لاؤ لشکر میں شامل ہونے کے بجائے اس کا تماشا دور سے دیکھتے ہوئے اپنا جہانِ شاعری اپنی ذات میں چھپائے ہوئے گذر گئے۔

سحرؔ صاحب کلاسیکی غزل کے نمائندہ شاعر ہیں لیکن ان میں قدامت پرستی بالکل نہیں ہے۔ ان کی غزل قدیم رنگ میں ہو کر بھی جدید ہے لیکن دورِ حاضر کے مفہوم میں جدید نہیں۔ وہ شاعری کے مسلمہ اصولوں سے انحراف نہیں کرتے - اُن کی غزلوں میں روایات کی پاس داری ہے۔ غزل کا بناؤ سنگھار کر کے اسے حسن اور جاذبیت عطا کرنے والی علامات' اصطلاحات استعارات' تلمیحات وغیرہ سب ان کی شاعری کا جزو ہیں - وہ غزل کی اسی روش پر گام زن نظر آتے ہیں جو ترقی پسند شاعری سے پہلے مرجع شعرا تھی۔ اُن کی شاعری ہر زاویۂ ادب سے متوازن ہے۔ ان کی غزلوں میں نہ حسرت موہانی کے عشق کا والہانہ پن ہے' نہ جگر کی جگر سوزی فکر نہ' جوش کی گھن گھرج' نہ ترقی پسندوں کی طبقاتی کشمکش۔ اس کے باوجود ان کے اشعار میں ہر مکتبِ کی جھلک نظر آتی ہے۔ ہر شاعر کی تخلیق اس کی زندگی' اس کی فکر' اس کی شخصیت اور گرد و پیش کا آئینہ ہوتی ہے۔ سحر صاحب بلند پایہ عالم اور مفکر تھے- سنجیدہ طبع تھے۔ کسی بھی موضوع پر ان کے اظہار خیال اور انداز گفتگو کا ایک مخصوص پیمانہ اور لب و لہجہ تھا۔ ان کی غزلوں میں اس کی پوری جھلک نظر آتی ہے۔ ان کی غزلوں میں شوخی' تندی' تیزی یا بجلی کی طرح چمک دکھا کر ایک پل میں نظر سے اوجھل ہو جانے والی روشنی نہیں بلکہ تخیل کی توانائی سے دھیمی دھیمی رفتار سے جلنے والے اس چراغ کی روشنی نظر آتی ہے جس میں شام سے صبح تک روشن رہنے کی تب و تاب ہے جس کی روشنی میں جلنے والے کی آنکھیں نہ خیرہ ہوتی ہیں نہ اسے اندھیرے کا احساس ہوتا ہے۔

'برگ غزل' کی ہر غزل کے نیچے سحر صاحب نے سنِ تخلیق درج کیا ہے۔ لیکن ان کی شاعری ابتداء سے آخر تک (۱۹۸۰ - ۱۹۴۵ء) ایک خطِ مستقیم کی طرح ہے۔ دوسرے مجموعے ''برگِ سحر'' جس میں ۱۹۸۱ء سے ۲۰۰۱ء تک کا کلام ہے۔ اس کی بھی کم و بیش یہی کیفیت ہے۔ فرقہ بندی اور فرقہ پرستی بیسویں صدی کی خاص لعنت تھی لیکن آزادی کے بعد بالخصوص ۱۹۸۸ء کے بعد جارحانہ فرقہ پرستی نے زیادہ سر اٹھایا۔ سحر صاحب کے دوسرے مجموعے برگِ سحر کی تمام غزلیں اسی دور کی ہیں اس لیے اس میں زندگی کے دوسرے مسائل کے بجائے انسانیت کُش فسادات کی بازگشت کسی نہ کسی شکل میں ہر جگہ سنائی دیتی ہے۔ ان کی غزلیں عصری مسائل اور مسموم ماحول کی غماز ہوتے ہوئے بھی پندِ واعظ کی طرح خشک نہیں۔ زبان صاف' سادہ' سلیس اور عام فہم استعمال کرتے ہیں۔ اندازِ بیان بالکل سیدھا ہوتا ہے اس میں ایسا کوئی گھماؤ پھیر نہیں ہوتا کہ قاری کو ذہنی ورزش کرنی پڑے۔ وہ ایک اعلیٰ مدرس ہونے کے ناتے یہ جانتے ہیں کہ کون سی بات کس پیرائے میں بیان کی جائے کہ طالبِ علم کے ذہن میں بیٹھ جائے - اسی طرح وہ زندگی کے تجربات و حوادث' مشاہدات' معاملات اور کیفیات کی ترجمانی کرتے وقت قاری کی پسند ناپسند اور اس کی ذہنی سطح کو پیشِ نظر رکھتے ہیں اور ایسی ہی زبان اور الفاظ استعمال کرتے ہیں جن میں زور واثر ہو اور قاری قبول کر لے۔

سحر صاحب کی شاعری پڑھ کے محسوس ہوتا ہے کہ انہوں نے ناموری' شہرت یا شعرا کی صف میں اعلیٰ مقام بنانے کی غرض سے شاعری نہیں کی۔ اگر ان کی منشا ایسی ہوتی تو تحقیق و تنقید کی موٹی موٹی کتابیں لکھنے کی انہیں ضرورت نہیں تھی۔ شاعری ان کی فطرت میں تھی - تنقید' تحقیق اور ادبی تاریخ کے میدان میں اشہبِ قلم دوڑاتے دوڑاتے جب وہ تھک جاتے ہوں گے یا جب موڑ بن گیا یا کسی تحریک کے تحت اشعار نوکِ قلم آئے انہیں لکھ لیتے ہونگے - دونوں مجموعوں میں اگر چہ غزلوں کی تعداد کم ہے لیکن معیار اور ادب کی کسوٹی پر کھری ہیں - اُن کا کلام اس بات کا متقاضی ہے کہ اس کا موازنہ ہم عصر شعرا کے کلام سے

کر کے عصری ادب میں ان کا مرتبہ اور مقام متعین کیا جائے۔

سحر صاحب نے شاعری کی ابتدا اگرچہ نظم گوئی سے کی تھی لیکن بعد میں انہوں نے نظمیں نہیں کہیں۔ ان کے دونوں مجموعوں میں کوئی نظم شامل نہیں ہے لیکن ان کی چند غزلیں ایسی ہیں جو تسلسل خیالات کی وجہ سے مشابہت رکھتی ہیں مثلاً یہ غزل:-

عشق سے عداوت ہے دوستی کے دشمن ہیں
آپ سے ذرا ملیے زندگی کے دشمن ہیں

دیدنی ہے یاروں یہ حالِ بے سمتی
ہے جنوں سے بیر ان کو آگہی کے دشمن ہیں

دوستوں کی گنتی کیا، اب کریں شمار اس کا
آدمی یہاں کتنے آدمی کے دشمن ہیں

بس ہمیں سے گر ہوتی دشمنی بھی چل جاتی
آپ تو مگر صاحب ہر کسی کے دشمن ہیں

سحر صاحب کی شاعری کی ابتدا کا زمانہ آزادیٔ وطن کا زمانہ بھی تھا۔ وطن آزاد ہوا تو ان کی حقیقت بین نگاہ نے دیکھا کہ کچھ نہیں ہوا صرف صیاد بدل گیا ؎

فیض موسم تھا پرندے ہوئے آزاد مگر خوئے صیاد وہی صیدِ زبوں مانگتی ہے
جیسی بھی غم کی رات تھی لیکن گذر گئی اب اس کا کیا کہیں کہ سویرا عجیب ہے

آزادی کے فروغ کے ساتھ فرقہ وارانہ تنازعات کا فروغ بھی ہوا۔ ہندو ہندو نہ رہا، مسلمان مسلمان نہ رہا۔

اِک نزاعِ بے سبب ہے کفر و دیں کے نام پر
ورنہ کافر کس کو کہیے اور مسلماں کون تھا

حد سے فزوں ہے گرمیِ بازارِ کشت و خوں
وہ صلح و آشتی کے پیمبر کہاں گئے

پریم کی بہتی تھی گنگا رات دن جس میں سحر

کیا ہوئے اپنے وطن کے وہ شوالے کیا ہوئے

فرقہ وارانہ رنگوں کے زمانے میں ان کا قلم اس طرح خون کے آنسو بہاتا ہے:-

بستیاں جل رہی ہیں نفرت میں پیار کے وہ نگر گئے یارو

موت کا فن ہے چارسو رقصاں زندگی کے ہنر گئے یارو

اب نہ قاتل نہ کوئی ہے مقتول جن کو مرنا تھا مر گئے یارو

اور فسادات کے دہشت انگیز ماحول میں اقلیتوں کا خوف وہراس ملاحظہ فرمایئے:

بستیاں لٹتی ہیں خوابوں کے نگر جلتے ہیں

ہم وہاں ہیں کہ جہاں شام وسحر جلتے ہیں

شہر میں اسلحہ بلوائی لیے بیٹھے ہیں

اور ہم شکوۂ تنہائی لیے بیٹھے ہیں

دیوار و در ہیں اور یہ دہشت کہ الاماں

دستک جودی کسی نے تو دل ہی ہلادیئے

زوالِ انسانیت اور عصری کرب کے اظہار کا انداز ملاحظہ فرمایئے۔

ضمیرِ شب سے نہ پھوٹی کرن اجالے کی

کٹی ہے عمر اندھیروں کو روشنی کہتے

نہ جانے کون سے پردے میں ہوگیا روپوش

وہ ایک شخص کہ سب جس کو آدمی کہتے

تلاشِ صدق ویقین اور اس زمانے میں

یہ شخص کون ہے کچھ فلسفی سا لگتا ہے

ہم اس عروج و ترقی کو کیا کہیں جس میں

زوالِ عظمتِ انسان دکھائی دیتا ہے

یہ بزمِ وعظ ہے خلوت گہہِ ضمیر نہیں

یہاں ہر ایک مسلماں دکھائی دیتا ہے

ہندو سے پوچھیے نہ مسلمان سے پوچھیے

انسانیت کا غم کسی انسان سے پوچھیے

گذشتہ دو دہائیوں میں سماجی اقدار کا بہت زیادہ زوال ہوا ہے- ہمارے رہنما رہزنی میں مصروف ہیں۔

کون بھٹکائے گا اب اور سرابوں میں ہمیں

دیکھیں کس کس کو یہاں راہ بری آتی ہے

جن کے اطوار سے مانگے ملک الموت پناہ

اُن سے امید مسیحائی لیے بیٹھے ہیں

آج فرقہ پرست طاقتیں اقلیتوں کے اجداد کے مظالم کی من گھڑت قصے گھڑ کے ان پر ماضی کا بھوت سوار کر کے ہراساں کر رہی ہیں- حال محفوظ نہیں ہے کیونکہ محبت کا چلن ختم ہو گیا ہے اور مستقبل میں دورِ جہالت کی بربریت کی واپسی نظر آ رہی ہے۔ ملاحظہ ہو:۔

ماضی۔ ماضی بجائے یاد کے آسیب ہو گیا

اے گردشِ زمانہ یہ کیا دن دکھا دیئے

حال۔ آدمیت کی روش' حبِ وطن یاد نہیں

ہم وہ ہیں جن کو محبت کا چلن یاد نہیں

یوں تو وابستہ ہے سنگم کی پرستش ہم سے

لیکن اب رسم ورہ گنگ و جمن یاد نہیں

مستقبل۔ .... آرہا ہے پھر وہ دورِ بربریت اے سحؔر
شاد جب ہوتے تھے انساں رقصِ بسمل دیکھ کر

سحؔر صاحب کی شاعری میں سماجی، سیاسی، اخلاقی قدروں میں گراوٹ پر ناخوشی کا اظہار تو ملتا ہی ہے وہ ان شاعروں ادیبوں سے بھی بیزار نظر آتے ہیں جو مشاعروں اور ادبی جلسوں میں جادوگروں کی کرتب دکھا کر سامعین کو مسحور کرتے ہیں:

رہینِ شعبدہ بازی ہیں علم و فن بھی سحؔر
یہاں ہر ایک مجھے سامری سا لگتا ہے

الغرض سحؔر صاحب کی شاعری میں بیسویں صدی کے کرب و اضطراب اور انسانیت کے زوال کی داستان پوشیدہ ہے۔

پروفیسر عبدالحق

رشید احمد صدیقی کے غیر مطبوعہ خطوط

شبلی و حالی کے بعد اسالیب نثر کو آبرو بخشنے اور نئے امکانات کو روشناس کرانے میں رشید احمد صدیقی کی خدمات کا ہم کھلے دل سے اعتراف کرتے ہیں۔ شعری مقبولیت کی عام فضا میں نثر سے التفات اور احترام میں اضافہ کرنے والوں میں رشید احمد صدیقی بہت ہی نمایاں کردار رکھتے ہیں۔ نثر نگاری میں اسالیب اور آہنگ کے نام ونسب کا سلسلہ یا شجرہ ساخت کرنے کے لیے انہیں یاد کیا جاتا رہے گا۔ طنز وتنقید کی معاصر تحریروں میں ان کے امتیازات کی نشان دہی زیادہ مشکل نہیں ہے۔ طنز ومزاح ہو یا تنقید وتبصرہ' خاکے ہوں یا خطوط اور خطبات' ان کے انفرادی اسلوب کا نقش ہر جگہ نمایاں ہے۔ ان کے نثری جملے جس طرح ضرب المثل بنے ہیں وہ بے مثال ادبی وظیفۂ روز وشب سے کم نہیں۔ ان کی جاں سوزی اور دردمندی نے ان کی تحریروں کو جو دل گدازی بخشی ہے وہ ان کے موئے قلم کا معجزہ ہے جو صرف لفظوں کی خارہ تراشی کے طفیل نہیں ہے۔ یہ سخن اور ثقافت کا گداز ہے جو اپنے لہو کی آگ میں جل کر سنگِ خارہ کو موم بناتا ہے اور نشاطِ کار سے بے نیاز ہوتا ہے۔ بلکہ جینے اور جاں بازی کے لیے سامانِ سفر بھی فراہم کرتا ہے۔ عالم نے ان کی موجودگی محسوس کی یا

نہیں لیکن رشید احمد صدیقی نے کئی عالم دیکھے تھے۔ ایک تقسیمِ ملک سے پہلے اور دوسرا طلوع صبحِ آزادی کے بعد۔ اس دو نیم کیفیت سے ان کا سینہ شق تھا اور شخصیت لٹے ہوئے قافلے کی باقیات کی طرح بکھر کر رہ گئی تھی۔ قلب حزیں کی یہ کہانی ان کی تحریر میں صاحب ساز کا لہو بن کر ہر رگِ ساز سے رواں ہے۔ اس درد و داغ کے ذکر میں معاصر ادیبوں میں کوئی ان کا حریف نہیں ہے۔ سوز و ساز کی یہی خلش ان کے طنز و مزاح کو تاثیر کی لذت سے معمور کرتی ہے۔ ان کی دوسری تحریریں بھی اس سے خالی نہیں ہیں۔ خطوط خالی وقت اور نہاں خانے میں پڑھے جانے کے لیے ہوتے ہیں۔ 'غبارِ خاطر' کی طرح وہ مقالے یا انشائیے نہیں ہوتے یا 'پردیسی کے خطوط' کی مانند تنقید کی جدلیات کے اظہار کے لیے بھی نہیں ہوتے۔ متکلم اور مخاطب کے درمیان کوئی دوسرا حائل نہیں ہوتا۔ رفیق رو برو ہوتا ہے اور رقیب روسیاہ کوسوں دور۔ گویا خطوط کے خلوت خانے میں گزرگاہ خیال کو بھی دخل نہیں ہوتا۔ من و تو کا منظر دو بدو ہو تو ذکر مدعی موقوف ہو جاتا ہے۔ بغضِ دماغ و کینہ وری کی فرصت کہاں؟ جاں زتن بردند' کے بعد فریدالدین عطار کی کیفیت ہوتی ہے۔

اے نہاں اندر نہاں اے جانِ جاں

اقبال کی طرح رشید احمد صدیقی خطوط کی اشاعت کے نہ قائل تھے اور نہ ہی زبانِ غیر سے شرحِ آرزو کے متمنی۔ وہ اسے بد اخلاقی سمجھتے رہے۔ مگر طرفہ تماشہ دیکھئے کہ دونوں کے خطوط کے کئی مجموعے مرتب ہوئے۔ ان دونوں میں ایک اور اشتراک اخلاق ہے۔ اتنی مصروفیات اور زندگی کی ہماہمی کے باوجود اردو کیا دوسری زبانوں میں بھی کسی ادیب نے اتنے خطوط شاید ہی لکھے ہوں۔ علامہ کے تقریباً ڈیڑھ ہزار خطوط شائع ہو چکے ہیں۔ بیش و کم کے ساتھ یہی کیفیت خطوط رشید کی بھی ہے۔ پیشِ نظر تقریباً سو غیر مطبوعہ خطوط ہیں۔ ان میں زیادہ تر چھوٹے بھائی نیاز احمد صدیقی کے نام ہیں۔ جو بالکل ذاتی اور گھریلو معاملات پر مبنی ہیں دوسرے مکتوب الیہ سید آل حسن زیدی ہیں جو محکمہ جنگلات دہرادون میں آفیسر تھے۔ نیاز احمد صدیقی محمد حسن انٹر کالج، جون پور کے پرنسپل تھے۔ سبک روشی

کے بعد وہ ندوہ سے وابستہ ہوگئے تھے۔ راقم نے پوری زندگی میں ایسا شریف النفس انسان نہیں دیکھا۔ رشید صاحب عام میل ملاقات سے گھبراتے اور کتراتے بھی تھے جبکہ نیاز صاحب کے روز وشب کا یہی معمول تھا۔ جون پور سے جائے قیام منڈیاں ہوں تک بس سے سفر کرنے میں شناساؤں اور مسافرین سے وہ بے حد مانوس ہی نہ تھے بلکہ پندرہ میل کی روانہ کی مسافت نے انہیں روشناس خلق بنا دیا تھا۔ ان کے نام لکھے گئے خطوط میں ذاتی کوائف کے علاوہ ملک وملل کے مسائل کا بھی کہیں کہیں ذکر آ گیا ہے۔ ان کی علالت' بال بچے' عزیز واقارب کے ساتھ دوستوں اور بہی خواہوں کے بارے میں بھی تاثرات قلم بند ہوگئے ہیں۔ ایسا بہت کم ہوا ہے لیکن کہیں کہیں ان کا ادبی اسلوب شعری حوالوں سے آراستہ ہوکران نجی خطوط کوشاہکار تحریر میں تبدیل کر دیتا ہے۔

ان کے ممدوح ڈاکٹر ذاکر حسین پر بعض مذہبی حلقوں نے تنقید کی اور تنگ دلی کا مظاہرہ کیا۔ انہوں نے نیاز صاحب کے نام ایک خط میں لکھا کہ ایسے لوگوں کے بارے میں غالب کا یہ مصرع حرفِ آخر ہے۔

ٹیڑھا لگا ہے قط قلم کو سر نوشت کو

نثری عبارت میں مصرعوں' ترکیبوں اور ٹکڑوں کو خوبصورتی کے ساتھ استعمال کرنا ان کے اسلوب بیان کی منفرد پہچان ہے۔ ادبی حوالوں سے آشنا زیادہ سے زیادہ لطف اندوز ہوتے ہیں کیونکہ ان کی تحریر کا حسنِ بیان شعری سیاق سے فیضان حاصل کرتا ہے جس سے ادبی شان وشکوہ پیدا ہوتا ہے۔ سید آل حسن زیدی علم نباتات کے اداشناس ہیں۔ ان کے نام خطوط میں دعا سلام کے علاوہ سب سے زیادہ ذکر پھولوں اور پودوں کا ہے۔ یہی ہونا بھی چاہیے تھا۔ رشید صاحب کو مخصوص پھولوں سے عشق تھا۔ ان خطوط میں بھی دو پھولوں کی کثرت سے فرمائش ہے۔ جیرنیم Geranium اور جربیرے Gerbera ایک جگہ ڈیلیا کا بھی ذکر کیا ہے۔ پھول پودے کے تذکرے میں شعر کے حوالے کا جواز پیدا کر لینا رشید صاحب کا وصفِ خاص ہے۔ برمحل ہی نہیں بھرپور شعری بلاغت اور معنویت کو جملوں

میں ضم کرنا بڑی مہارت چاہتا ہے ورنہ یہ ہنر عیوب برہنگی بن جاتا ہے۔ یکم نومبر ۱۹۷۱ء

کے خط میں لطیف طنز کے ساتھ شعر کی حسن آفرینی نثر میں منتقل ہوگئی ہے۔

"اور یہ پودے آپ نے جس زحمت اور زبر زیر سے میرے لئے فراہم کئے ہیں ان کے لیے دل سے سپاس گزار ہوں یہ تحفہ تو آپ کے لیے سالانہ تاوان بن گیا ہے۔! جر بیرے کے لیے آپ نے جس پرہیز کی تاکید کی ہے وہ پہلے سے مجھے معلوم تھی۔ پودے ہی نہیں جہاں پانی مرے گا وہاں خرابی آئے گی مکر جی صاحب کو میرا بہت بہت غائبانہ شکریہ پہنچایئے۔ ان کے باغ کا چراغ میرے باغ کو روشن کرے۔ ایسا ہی ہے جیسے فارسی کے مشہور شاعر غنی کاشمیری نے کہا ہے۔ غنی، پیر کنعاں کے روز سیاہ کو تو دیکھو کہ ان کا نورِ عین زلیخا کی آنکھ کو روشن کرتا ہے"

ذاتی خط کا یہ اقتباس رشید صاحب کے اسلوب نگارش کا بھرپور ترجمان ہے۔ ہم آواز الفاظ کا اجتماع ہے اور طنز بھی ہے۔ شعر کا بروقت اور بے محابہ استعمال اور بھرپور ترجمہ لطف سے خالی نہیں ہے۔ تلمیح نے معنی کی دل کشی بڑھا دی ہے۔ طاہر غنی کاشمیری کے شعری متن۔

غنی روز سیاہ پیر کنعاں را تماشا کن
کہ نور دیدہ اش روشن کند چشم زلیخا را

کی جگہ ترجمے میں حکمت بھی شامل ہے اور ماہرِ نباتات کو دل نشین بھی کرانا مقصود ہے۔

انہیں وجوہات سے کسی ادیب یا دانشور کی ہر تحریر کی قدر و قیمت تسلیم کی جاتی ہے۔ کہیں نہ کہیں اسلوب یا افکار کا کوئی نہ کوئی پہلو افادیت کا حامل ہوتا ہے۔ اس کی روشن مثال خطوط اقبال ہیں۔ ان کے افکار و اشعار کی شرح و توضیح میں مکاتیب بڑے معاون ہیں۔ فکر و نظر کے کئی نکات ایسے ہیں جو صرف خطوط میں ملتے ہیں اور وہ شعری تخلیق میں

ناپید ہیں۔رشید صاحب کے ان غیر مطبوعہ خطوط میں کچھ الفاظ ایسے ہیں جو اس صراحت سے کہیں اور نہیں ملتے۔ ہم گلابوں سے ان کی پسندیدگی کو جانتے ہیں۔ مگر ان مکاتیب سے جربیرے اور جیرینیم سے ان کے تعلقِ خاطر کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔رشید صاحب کی مشرقیت مشہور ہے۔ان کی وابستگی جنون و جاں سپاری سے بھی دو قدم آگے ہے۔ان پھولوں اور پودوں سے والہانہ تعلق بتاتا ہے کہ وہ مغرب سے اتنے بیزار نہیں جتنا تصور کیا جاتا ہے۔زیدی صاحب کے نام ایک خط مورخہ ۲۳ اکتوبر ۱۹۷۲ء کا آغاز اس مصرع سے ہوتا ہے۔

رسم پابندیٔ اوقات چلی جاتی ہے

یکم جنوری ۱۹۷۱ء کے مکتوب میں ان کے اسلوب کی پوری جلوہ گری نمایاں ہے۔

"مجی۔ تسلیم۔نوازش نامہ ملا۔افسوس ضرور ہے کہ میری فرمائش پر آپ نے گذشتہ اکتوبر میں کسی صاحب کی معرفت جربیرے بھیجے لیکن مجھے مل نہ سکے۔آپ کو ثواب ملا اور میں شکر گزار رہوا۔خدا اور اس کے بندے دونوں کی طرف سے اس کی تلافی ہوگئی۔ سودا برا نہیں رہا نوروز کی تہنیت قبول فرمائیے"

نیاز صاحب کے نام تقریباً تمام خطوط خانگی ہیں۔ خاندان کے متعلقین اور معاملات ہی زیر بحث ہیں۔ بھائی، بہن، بھتیجے، بھانجے، بیٹے، بیٹی، داماد وغیرہ کی خیریت و سلامتی یا ان کی بہبود کے تعلق سے رشید صاحب کی فکرمندی نمایاں ہے۔نیاز احمد، فصیح احمد، مطیع احمد، کمال احمد، اقبال احمد، احسان احمد، خورشید احمد، شکیل احمد، منیر عالم، ربیعہ، عذرا، طیبہ، نیرہ کے علاوہ اہلِ خانہ سے الگ مولوی عبدالحق، مولانا ابوالحسن علی ندوی، مولانا نگرامی، ڈاکٹر فریدی، ڈاکٹر عزیز، ڈاکٹر ذاکر حسین کے حوالے بھی موجود ہیں۔ان خطوط میں ان کی زندگی کے بعض تکلیف دہ پہلو بھی بڑے دل دوز ہیں۔معدے، گردے، آنکھ اور عارضۂ قلب کی وجہ سے صحت خراب رہتی تھی اور وہ متفکر بھی رہا کرتے تھے۔ایک خط میں ڈاکٹر فریدی مرحوم

کی پوری رپورٹ درج کی ہے۔ جو کارڈیائیوگرام کی رپورٹ پر مبنی ہے۔ ایک دوسرے خط میں گرتی ہوئی صحت پر تشویش کا اظہار ہے۔

''تکلیف کا سلسلہ ہے کبھی زیادہ کبھی کم۔ لیکن اس سے مفر نہیں''

''جب حالات بہتر ہونے کے بجائے بدتر ہوتے جائیں تو کیا کیا جائے۔ یوں بھی اب مجھے کون نوکر رکھے گا۔ جب صحت اور تفکرات کا یہ عالم ہو۔ کہیں جانے کا ٹھکانا نہیں''

دوسرے خط کی یہ عبارت بھی غور طلب ہے۔

''ایسی بے بسی کا سامنا ہے کہ کبھی زندہ رہنے پر بے غیرتی محسوس ہوتی ہے اور یہ احساس دن بدن بڑھتا ہی جاتا ہے''

''مریض پہ جو گزرتی ہے اس کا کون اندازہ کر سکتا ہے''

بعض ناقدین نے رشید صاحب کے دائرۂ فکر کو مقامی اور محدود قرار دیا ہے۔ حالانکہ یہ محض کم نگہی ہے۔ وہ عالمی حادثات سے حد درجہ متفکر رہا کرتے تھے۔ ۱۱ مئی ۱۹۶۱ء کے خط میں مشرقی پاکستان کے جان لیوا طوفان کا تذکرہ ہے۔

''کوئی خاص بات قابلِ ذکر نہیں، سوا اس کے کہ کھلنا اور نواح میں پرسوں شدید طوفان آیا اور تلافِ جان ہوا۔ اس سے دل لگا ہوا ہے''

۲۷ مارچ ۱۹۶۹ء کے خط میں بھی مشرقی پاکستان کی بدعملی کی خبروں پر تشویش ظاہر کی ہے۔

۲۴ ستمبر ۱۹۶۲ء کا خط دلچسپ ہے۔ جس میں ان کے لسانی کرب کی جھلک نظر آتی ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ ان کی تمام تر وفاداری اردو سے ہی ہے۔ آزادی کے بعد اردو کے سارے حقوق سلب کر لئے گئے۔ رشید صاحب کا اضطراب ان کی تحریروں میں جگہ جگہ نمایاں ہے۔ اس خط میں بھی بین السطور نہیں بلکہ برہنہ طور پر اردو کے ساتھ ہونے والی ناانصافیوں پر ان کا کرب و طنز ملاحظہ ہو۔

"مجھے یقین ہے کہ جس پایہ کی اردو تصانیف ہوتی ہیں اور ان کی جس طرح اشک شوئی کی جاتی ہے اس سے کہیں ہلکی ہندی کی کتابیں ہوتی ہوں گی جن کو بہت بڑے پیمانے پر انعامات دیئے جاتے ہیں۔ لیکن اس پر فکر مند ہونا بے سود ہے۔ اردو والوں کا ان سے کیا مقابلہ! ہندی ملک کی زبان، حکومت کی زبان، قوم کی زبان۔ اس کو فوقیت کا ہر حق حاصل ہے"

اردو کے حقوق کی پامالی پر جس درد کا اظہار رشید صاحب نے کیا ہے۔ وہ معاصر ادیبوں کا موضوع سخن نہ بن سکا۔ اردو عظیم ثقافت کی ایک علامت ہے اس کو جس آزمائش میں مبتلا کیا گیا وہ کسی آتش نمرود سے کم نہ تھی۔ رشید صاحب نے اس آگ کی ہلاکت کو سب سے زیادہ محسوس کیا۔ دوسرے بہت سے مطبوعہ خطوط میں برملا احتجاج و اظہار ملتا ہے۔ ان کے بعض جذبہ و احساس کی پوشیدہ کہانی قلم بند کرنی ہو تو ان کے خطوط سے رجوع کرنا پڑے گا۔

ذاتی خطوط خلوتیانِ راز کے انکشاف میں بہت معاون ہوتے ہیں۔ یوں بھی بقول اقبال بھرپور شناسائی کے لیے نہاں خانۂ دل میں اترنا پڑتا ہے۔ 'یک لحظہ بدل درشو' کے لیے خطوط بہترین وسیلہ بنتے ہیں۔ خواہ شبلی ہوں یا اقبال یا خود رشید احمد صدیقی سے معتبر واقفیت کے لیے ان کے خطوط کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ بہت سے ملاقات برسرِ منبر بیان نہیں کیے جاسکتے اور تختۂ دار پر کہنے کے لیے چوبِ نخل کی فراہمی آسان نہیں ہوا کرتی۔ خطوط میں زندگی کے ضمیر کو بے پردہ پیش کیا جاتا ہے۔ وہ مزاح نگار تھے۔ دوسروں کو مسکراہٹیں بخشتے رہے مگر ان کا وجود اندر سے شعلۂ سوزاں کی طرح آتش فشاں بنا ہوا تھا۔ اقبال کے بعض خطوط کی طرح رشید صاحب کے خطوط کی راکھ کو کریدنے یا جستجو میں ان کے محسوسات کی پرسوز شبیہ کا عرفان ہوتا ہے۔ چھوٹے بھائی سے راز و نیاز کی باتوں کے لیے نہ تردّد تھا اور نہ تشویش۔ وہ برادر خورد کی طرح صرف نیاز مند ہی نہ تھے بلکہ رشید صاحب

کے جاں نثار تھے۔ پورے خاندان میں نیاز صاحب سے زیادہ نہ کوئی ان کا محبّ تھا نہ

مہربان۔ اس رازداری کا متحمل مکتوب الیہ ہی ہوسکتا تھا۔

''اپنے دل کی حالت کس سے کہوں اور کیا کروں اور کس طرح ظاہرداری سے کام لیتا رہوں۔ ان سب میں مبتلا رہا۔ تمھیں نہیں معلوم دنیا میں کسی کو کچھ ہو اگر اچھا ہے تو دوسروں کے طفیل سے ہے اور برا ہے تو اس کا تنہا ذمہ دار میں ٹھہرایا جاتا ہوں''

مورخہ ۸ اکتوبر ۱۹۶۲ء

ایک دوسرے خط کی فکر انگیز تحریر ملاحظہ ہو۔

''اب جاڑے کی آمد کے آثار پیدا ہو چلے ہیں۔ عجیب حال ہے۔ ہر موسم کی ابتدا پر یہی خیال آتا ہے کہ اب دوسرا موسم دیکھنا نصیب نہ ہوگا۔ پھر وہ موسم آجاتا ہے اور زندگی باقی رہتی ہے۔ لیکن اپنے تدریجی زوال کے ساتھ۔ ایک زمانہ تھا کہ ہر موسم کا آنا اور جانا دونوں خوشی کا باعث ہوتا تھا۔ یہی نہیں بلکہ ہر وقت ایک مسرت ہوتی تھی۔ لیکن روز ازل سے یہی سب اس طرح ہوتا چلا آیا ہے۔ اس کا رونا کیا۔ واقعات و حالات سب کچھ سکھاتے تو کیا ہیں سب کا عادی بنا دیتے ہیں۔ پہلے کچھ مرگِ ناگہاں کا خوف دامن گیر ہو جاتا تھا۔ اب یہ بات کم ہوگئی ہے۔ اس کا عجیب سبب یہ ہے کہ میرے مرنے کا جانکاہ صدمہ سوا تمہارے کسی اور کو نہ ہوگا۔ نہ مجھے کسی سے جدا ہونے کا صدمہ رہے گا۔ موت سے ڈرنے کے جو اسباب ہوتے ہیں وہ میرے لیے تقریباً صفر کے برابر ہیں۔ جن کو صدمہ ہونے والا تھا اور جس کا مجھے بھی ہوتا وہ پہلے ہی چل دیئے۔ اب تو دن رات اس کی دعا مانگتا ہوں کہ

عزیزوں کا صدمہ نہ دیکھنا پڑے"۔

اس طویل اقتباس سے ان کے مخصوص طرز تحریر کے علاوہ فلسفۂ فطرت، انسانی نارسائیاں، متعلقین کی بے نیازی، حیات وموت کی کشاکش، چھوٹے بھائی کی رفاقت کا شدید احساس اور رشید صاحب کی زہرہ گداز تنہائی کی اندوہناک تصویر کا تعاقب کیا جاسکتا ہے۔ شخصیت کا یہی سوزِ دروں ان کی تحریر اور طرزِ بیان کو دل گدازی بخشنے کا باعث بنتا ہے۔

اُردو ڈرامے کی تحقیق

اُردو ڈرامے پر اگرچہ ۲۰ سے زیادہ تحقیقی وتنقیدی کتب شائع ہو چکی ہیں پر تحقیق کے اعتبار سے جن کا خاص طور سے ذکر کیا جاسکتا ہے اُن میں حسبِ ذیل کو فوقیت حاصل ہے:-

۱۔ ناٹک ساگر از محمد عمر نورالٰہی ۱۹۲۴ء
۲۔ اُردو ڈراما اور شاہی اسٹیج از پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب ۱۹۵۷ء
۳۔ ہندوستانی ڈراما از صفدر آہ
۴۔ اُردو ڈراما روایت اور تجربہ از ڈاکٹر عطیہ نشاط ۱۹۷۳ء
۵۔ اُردو ڈراما کا ارتقا از عشرت رحمانی ۱۹۷۸ء
۶۔ اُردو ڈراما تاریخ وتنقید از عشرت رحمانی ۱۹۸۱ء
۷۔ اُردو میں ڈرامانگاری از بادشاہ حسین
۸۔ اُردو ڈراما پاک وہند میں از عبدالسلام خورشید
۹۔ اُردو تھیٹر از عبدالعلیم نامی

اتنی ساری کتب کا تحقیقی جائزہ لینا اور وہ بھی مختصر مقالے میں، مشکل ہی نہیں

ناممکن ہے۔اس لیے میں دو چار کتب کے تفصیلی جائزے تک ہی اس مقالے کو محدود کرنے کی کوشش کروں گا۔

شاید یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ اردو ڈرامے پر پہلا تحقیقی وتنقیدی کام محمد عمر نور الٰہی صاحبان کا ناٹک ساگر ہے جو اگر چہ عالمی ڈرامے پر لکھی گئی تحقیقی وتنقیدی تالیف ہے لیکن اس کے بارہویں باب میں ''ہندوستان'' کے عنوان کے تحت ضمنی عنوانات قائم کر کے مولفین نے نہ صرف ہندوستان میں ڈرامے کی ابتداڈرامے کے اقسام'ڈراما کی ترتیب' قصے یا پلاٹ کی ترتیب' ارکانِ ڈراما' ڈرامے کی نمائش سے مدعا' رس' انشا اور زبان' سٹیج سینری' ہندی اور یونانی ڈراما' قدیم ہندی ڈرامے اور ڈراما نگار' کالیداس اور اس کے ڈرامے' مہاراجہ سری ہرش دیو اور اس کے ڈرامے' بھوبھوتی اور اس کے ڈرامے' رام بھدر دکنی' ہندی ڈراما کا زوال' شاہان اسلام اور ہندوستانی ڈراما کا تفصیل سے ذکر کیا ہے بلکہ عہد جدید کے عنوان سے واجد علی شاہ' امانت' مدادی لال' پارسی اور اردو ڈراما' بالی والا اور طالب' الفریڈ اور تھیٹر' احسن' بیتاب' نیو الفریڈ تھیٹر' حشر' بمبئی پارسی تھیٹریکل کمپنی' جوبلی کمپنی' حافظ محمد عبداللہ' مرزا نظیر بیگ وغیرہ کی خدمات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔اس کے بعد نہ صرف ڈرامے پر تبصرہ کیا ہے بلکہ کچھ ڈراموں کے نمونے بھی پیش کیے ہیں جن میں طالب کا ڈراما لیل ونہار اور احسن کا خونِ ناحق یا ہیملٹ کے اقتباسات شامل ہیں۔آخر میں دور حاضر کے عنوان کے تحت اردو میں ہندی نما ڈرامے لکھنے کے اس وقت کے رجحان کی سختی سے تنقید کی ہے اور یہ مشورہ دیا ہے کہ:

> ''یا تو ڈراما اردو میں لکھا جائے یا ہندی میں اور اگر دونوں زبانوں کی ملاوٹ سے کوئی معجون تیار کرنا منظور ہو تو خالص ہندی الفاظ کی حلاوت سے شاد کام کیا جائے۔مگر سنسکرت کے غیر مانوس الفاظ نہ آنے پائیں۔اسی طرح عربی اور فارسی کے ایسے الفاظ سے احتراز لازم ہے جو روزمرہ اردو میں مستعمل نہیں

اور صرف کتابوں ہی میں دیکھے جاتے ہیں۔ یعنی مولویانہ اردو اور پنڈتانہ ہندی سے ڈراما کو سروکار نہیں ہے۔"

(ص ۳۸۷)

اس حصے میں منشی رحمت علی ڈائرکٹر پارسی تھیٹریکل کمپنی اور منشی ابراہیم محشر کے ڈراموں کی خوبیاں بیان کرنے کے ساتھ ہی ساتھ مولوی عبدالماجد دریابادی، برج موہن دتاتریہ کیفی، لالہ کنورسین چیف جسٹس ہائی کورٹ کشمیر، مائل دہلوی، حکیم احمد شجاع، امتیاز علی تاج، سید تفضّل حسین ناشر، مولوی محمد حسین آزاد، نذیر فراق دہلوی، کشن چند زیبا، حکیم اظہر سید دلاورشاہ، منشی احمد حسین خاں، خواجہ حسن نظامی، محمد عمر نورالٰہی وغیرہ کی خدمات کا بھی مختصراً جائزہ لیا ہے۔

"تھیٹر وغیرہ" کے عنوان سے اسٹیج کا جائزہ لیتے ہوئے لباس اور سینری کے حوالے سے اس بات پر افسوس ظاہر کیا ہے کہ گذشتہ پندرہ برس کے عرصے میں اس اعتبار سے تھیٹر نے کوئی ترقی نہیں کی۔ اس کے بعد اس زمانے کی مشہور تھیٹر کمپنیوں کا ذکر کیا ہے۔

"سینما کا اثر تھیٹر پر" کے عنوان سے سینما کو تنقید کا نشانہ بناتے ہوئے اُسے ڈرامے کے زوال کا موجب قرار دیا ہے۔ لیکن اُس کی خرابیوں کی وجہ سے ڈرامے کے از سرنو احیا کی بھی امید دلائی ہے۔

باب کے آخر میں ہندی اور بنگالی ڈرامے کے ارتقا کا مختصر جائزہ پیش کرنے کے ساتھ ساتھ کچھ اہم بنگالی ڈراما نگاروں کی خدمات کا بھی ذکر ہے۔ اس کے بعد ان دو ایکٹوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ جو ڈراما اور اسٹیج سے متعلق حکومت نے وقتاً فوقتاً رائج کیے ہیں۔ ایکٹ نمبر ۱۹ ۱۸۷۶ء کا پورا متن یہاں شامل کر دیا گیا ہے۔

اس پورے باب کے مطالعے سے اس بات کا پتا چل جاتا ہے کہ مولفین نے نہایت عرق ریزی سے اُن سبھی معلومات کو یہاں جمع کر دیا ہے جن تک بلاواسطہ یا بالواسطہ طور پر اُن کی رسائی ہوسکتی ہے۔ ناٹک ساگر کی تحریر کے زمانے تک اردو ڈرامے کے ارتقا یا

فن سے متعلق کوئی تحریر سامنے نہیں آئی تھی اور نہ مولفین نے اس طرف اشارہ ہی کیا ہے کہ انہوں نے یہ معلومات اُن ذرائع سے حاصل کیں۔ اس کے ساتھ ہی ناٹک ساگر کے بعد اِس موضوع پر کام کرنے والوں نے بھی چوں کہ اُن کے استناد کے بارے میں کسی شک کا ذکر نہیں کیا ہے اس لیے انہیں بے چوں و چرا قبول کر لینا ہی مناسب ہے۔ پھر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بعد کے آنے والوں نے بھی کم و بیش ویسی ہی معلومات فراہم کی ہیں جو ناٹک ساگر میں ہیں اس لیے اُن کی صداقت پر اُس وقت تک حرف نہیں آ سکتا جب تک کوئی ایسی ٹھوس اور مستند روایت ہمارے ہاتھ نہیں آتی جو مختلف و متضاد نتائج کی طرف اشارہ کرتی ہو۔

یہاں ہمیں اس بات کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے کہ ناٹک ساگر کے مولفین اگرچہ جدید تحقیق کے فن سے آشنا نہیں تھے پر انہیں مستند حقائق اور روایت کے درمیانی فرق سے کماحقہ واقفیت تھی۔ اگر یہ بات نہ ہوتی تو وہ ڈرامے کے آغاز و ارتقا سے متعلق بھرت منی کے ناٹیہ شاستر سے ماخوذ روایت کا حوالہ نہ دینے کے باوجود یہ ہرگز نہ لکھتے:۔

> ''یہ روایت کوئی باور کرے یا نہ کرے مگر اس میں کلام نہیں کہ چوتھی صدی قبل مسیح میں فنِ ڈراما ہندوستان میں ایجاد ہو چکا تھا۔'' (ناٹک ساگر ۳۱۴)

اس جملے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ چوتھی صدی قبل مسیح سے اُن کی مراد اُس وقت یا دور سے ہے جب ہندوستان میں ڈرامے کی موجودگی کے تحریری ثبوت ملنا شروع ہو جاتے ہیں۔ یعنی وہ اپنی بات کو حقائق و شواہد کی کسوٹی پر کس کر پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسا وہ اپنے باب کے ہر نئے موڑ پر کرتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً جب وہ ''ڈراما کی اقسام'' سے بحث کرتے ہیں تو فٹ نوٹ میں حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

> ''بھرت شاستر کے علاوہ جو مکمل کتاب کی شکل میں دستیاب نہیں ہوئی مگر حال میں ڈاکٹر ہال کی مساعی جمیلہ کی بدولت اُس کے

۳۴ باب دستیاب ہوئے ہیں۔ ڈراما کے اصول وقواعد مندرجہ ذیل سنسکرت کتابوں میں پائے جاتے ہیں۔ ۱۔ سرسوتی کنٹھا بھرنم مصنفہ راجہ بھوج۔ ۲۔ کاویہ پرکاش مصنفہ مامت بھٹ کشمیری ۔ ۳۔ ساہتہ درپن مصنفہ وشوانا تھ ساکن ڈھاکہ۔ ۴۔ سنگیت رتن مصنفہ شارنگ دیو۔"

(ص ۳۱۴)

ناٹک کے فن اُس کی پیش کش سے متعلق انہوں نے جتنی بھی باتیں کی ہیں وہ سب کی سب اُن مستند تصنیفات وتالیفات سے اخذ کی گئی ہیں جن کا مطالعہ اس تالیف کی تکمیل کے لیے انہیں کرنا پڑا۔ اس لیے اُن کے ہاں ہندوستانی اور یورپی سبھی مآخذ کے اثرات واضح نظر آتے ہیں۔ جس سے ان کے پیش کردہ نتائج کا پایۂ اعتبار واستناد بلند ہو جاتا ہے۔ لیکن اِس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ اس باب کا نوے فیصد حصہ ہندوستانی مآخذ پر مبنی ہے اور اُن میں بھی ناٹیہ شاستر کو سب پر فوقیت حاصل ہے۔ ثبوت کے طور پر انشا اور زبان سے متعلق اُن کی بحث کا ایک اقتباس پیش کرتا ہوں:-

"بھرت کے قول کے مطابق شاعر یعنی ڈراما نگار کو منتخب اور دل پسند الفاظ استعمال کرنا چاہیں اور طرز ادا شاندار اور شستہ ہونا چاہئیے جو فصاحت وبلاغت سے مزّین ہو۔"

(ص ۳۳۳)

میں نے یہ بات اوپر کہی ہے کہ ناٹک ساگر کے مولفین اگر چہ جدید تحقیق کے ضوابط سے آشنا نہیں تھے پر وہ تحقیقی مزاج ضرور رکھتے تھے۔ اگر چہ ایسا نہ ہوتا تو وہ اُن مآخذ تک ہرگز نہ پہنچ پاتے جن کا ذکر اس کتاب میں جابجا موجود ہے۔ مثلاً "سٹیج سینری" کے عنوان سے وہ قدیم ہندوستانی اسٹیج کا ڈاکٹر ولسن اور پروفیسر ہوروٹز کے حوالے سے جس طرح ذکر کرتے ہیں اُس سے واضح ہو جاتا ہے کہ وہ کوئی بات مستند شواہد کے بغیر نہیں کہنا

چاہتے۔ ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

"بقول ڈاکٹر ولسن قدیم ہند میں کبھی کوئی عمارت اس غرض سے تعمیر نہیں کی گئی کہ اُس میں عوام الناس کی تفریح طبع کے لیے کھیل تماشہ کیا جاتا اور اس لیے سین سینری کا انتظام ناممکن محض تھا۔ اکثر ڈراموں کے مطالعہ سے پایا جاتا ہے کہ شاہی محلات میں کمرہ ہوا کرتا تھا جسے سنگیت شالا کہتے تھے۔ اس میں رقص و سرور کی مشق کی جاتی تھی۔ کہیں ایسی عمارت کا ذکر نہیں جس میں عام لوگوں کو مفت یا ادائے زر پر اُن تماشوں کے دیکھنے کا موقع ملتا۔" (ص ۳۳۴)

مولفین ناٹک ساگر کی تحقیقی وتنقیدی بصیرت کا ثبوت ہمیں اِس باب کے اُس حصے میں بھی بخوبی ملتا ہے جہاں یونانی اور ہندوستانی ڈرامے کی قدامت و اولیت سے متعلق بحث کی گئی ہے۔ دونوں روایتوں کے بنیادی فرق کو آپ نے جس طرح ابھارا ہے اُس سے پتا چل جاتا ہے کہ مُولفین نے اپنے موضوع کو کس گہرائی میں اتر کر واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور اس مقصد کے حصول کے لیے جن دلائل کا سہارا لیا ہے وہ کس حد تک مسکت و مستند ہیں۔

سنسکرت کے قدیم ترین ڈرامے مرچھکٹک یا مٹی کی گاڑی کا ذکر ہو یا کالیداس' مہاراجا ہرش دیو بھوبھوتی یا رام بھدر دکنی کے ڈراموں کا بیان مستند حوالوں کے ذریعے معلومات فراہم کرتے ہیں۔ یہی نہیں اُن کے ترجمے جن یوروپی زبانوں میں ہوئے ہیں اور جن حضرات نے یہ کام انجام دیا ہے ان کا بھی پوری ذمے داری کے ساتھ کرتے چلے جاتے ہیں۔ یورپ کے نامور ادیبوں نے اُن کے بارے میں کن خیالات کا اظہار کیا ہے اُنہیں بھی من وعن درج کر دیتے ہیں تا کہ اُن ادیبوں اور اُن کے فن پاروں کی آفاقیت بھی واضح ہوتی چلی جائے۔

قدیم سنسکرت ڈرامے کی روایت کو کن حالات نے نقصان پہنچایا اور کن وجوہات کی بنا پر وہ زوال کا شکار ہوا اس کے بارے میں بھی مستند معلومات فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثلاً ان کا یہ کہنا کہ بدھ اور جین مت کی تبلیغ کی خاطر ڈرامے کے فن کو جو ترقی ملی تھی اُس پر اُس وقت پانی پھیر گیا جب اِن مذاہب کے زوال اور ہندو مت کے عروج کی وجہ سے برہمنوں نے اُنہیں صفحہ ہستی سے مٹانے میں کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کیا' نہ صرف صحیح بلکہ اُن تاریخی حقائق کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے جن سے اُس دور کا ادب بھرا پڑا ہے۔ برہمنوں نے ''بدھ تھیٹر کے کھنڈرات پر اپنے تھیٹر کی عمارت کھڑی کر کے رام وکرشن کے سوانحیات سے انہیں رونق دی''...... ''برہمنوں کا تھیٹر ابھی اچھی طرح پنپنے نہ پایا تھا کہ مغربی حملوں کا سیلاب آیا اور معاشرتی وادبی انحطاط کے ساتھ ڈرامے نے بھی اپنی بلندی سے گر کر بھان اور پراہنس کی شکل اختیار کر لی۔ ابتدا میں فاتح اقوام فن ڈراما اور سنسکرت کی چاشنی سے نا آشنا ہونے کے باعث سنسکرت ڈراما کی سرپرستی سے معذور تھی۔ اکابر ہند ملکی الجھنوں میں پھنسے ہوئے تھے۔ اُنہیں اس طرف توجہ کی فرصت نہ تھی نتیجہ یہ ہوا کہ ڈراما عوام کے زیر اثر آیا اور عامیانہ رنگ کا شکار ہو گیا اور مصنفوں کو بھی اُنہیں کے مذاق کے آگے سر نیاز خم کرنا پڑا۔ تخیل کی بلند پروازی' رفعتِ خیال' پاکیزگیِ زبان اور انکشافِ رموز حیات سے کسی کو سروکار نہ رہا اور رفتہ رفتہ تھیٹر پر فواہشات اور سفیہانہ مذاق کا تسلط ہو گیا۔'' (ص ۳۴۷)

اس کے ساتھ ہی زوال کی ایک اور بڑی وجہ یہ ہوئی کہ برہمن جو پہلے مالی اعتبار سے خاصے فارغ البال ہوا کرتے تھے اب عسرت کا شکار ہو گئے جس کی وجہ سے روزی روٹی کی خاطر انہوں نے ڈرامے کو بھی برتنا شروع کیا۔ چنانچہ نہ صرف خود ذلیل وخوار ہوئے بلکہ اُس فن کو بھی لے ڈوبے جس کو پہلے عزت حاصل کرنے کا ذریعہ تصور کیا جاتا تھا۔ کیوں کہ برہمنوں کا دنیاوی اغراض کی خاطر جد وجہد کرنا اصولاً مذموم تصور کیا جاتا تھا۔ برہمنوں کی اس حرکت کو دیکھتے ہوئے جہلا نے بھی ناٹک منڈلیاں بنا کر ڈرامے پیش

کرنے کا سلسلہ شروع کیا جن کے عنوانات نہایت مخرب اخلاق اور فحش ہوا کرتے تھے۔

جب مسلمانوں کا زمانہ آیا تو کچھ اپنی مذہبی مجبوریوں کی وجہ سے اور کچھ سنسکرت ڈرامے کی ابتدائی اعلیٰ روایت سے نہ آشنا ہونے کے سبب وہ بھی اصلاح کی طرف توجہ نہ دے سکے اگرچہ انہوں نے موجودہ روایتوں کی دل کھول کر سرپرستی کی۔ نتیجتاً نا اہل ایکٹر فارغ البال ہو گئے لیکن سوقیانہ مذاق میں کوئی تبدیلی نہ ہوئی۔ ایسا نہیں کہ اُنہیں چل رہی روایتوں میں سب کچھ ٹھیک دکھائی دیتا تھا' وہ اُن میں موجود خامیوں سے واقف تو ضرور تھے پر عوام کی دلچسپیوں میں دخل دینا رواداری کے خلاف تصور کرتے تھے۔ پھر ممکن ہے وہ یہ بھی سوچتے ہوں کہ عوام کا کوئی اجتماعی عمل جب تک نظام حکومت میں دخل انداز نہیں ہوتا اُس وقت تک اُس میں دخل دینا نامناسب ہی نہیں اصولِ جہاں دادی کے منافی بھی ہے خصوصاً ایسی زمین پر کہ جہاں اُن کے قدم ابھی پوری طرح جمے بھی نہ ہوں۔

یہی صورتِ حالات فرخ سیر کے زمانے تک جاری رہی۔ روایت ہے کہ اِس بادشاہ کے زمانے میں نواز نامی ایک شخص نے کالیداس کے ڈرامے شکنتلا کو اُس دور کے اردولب و لہجے میں منتقل کر کے ایک نئی روایت کی بنیاد رکھی لیکن اُس کے بارے میں چونکہ اُنہیں مزید مستند حالات دستیاب نہیں تھے۔ اس لیے مؤلفین نے اُس کے صرف ذکر تک ہی اکتفا کی اور مزید قیاس آرائی کرنے سے گریز کیا۔ اس کے بعد ڈرامے کی اُس روایت کا آغاز ہوتا ہے جس کو واجد علی شاہ سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یعنی اس کے بعد کا اس باب کا سارا حصہ اردو ڈرامے کے آغاز و ارتقا سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ مؤلفین کو واجد علی شاہ کی دلچسپیوں کا تو علم تھا پر اردو ڈرامے کے ارتقا کے سلسلے میں موصوف کی ذاتی خدمات کیا کیا ہیں اس کا علم نہیں تھا۔ نہ ان کی رسائی واجد علی شاہ کی خودنوشت ''بنی'' تک ہی ہوئی تھی اگر ایسا ہوتا تو وہ ڈرامے کے آغاز کا سہرا امانت کے سر ہرگز نہ باندھتے نہ اُس فرانسیسی مقربِ بارگاہ کی کہانی کو ایجاد کرتے جس کے مطابق امانت کی اندر سبھا کا سارا نقشہ یورپی اپیرا کی شکل میں اُسی کے ذریعے واجد علی شاہ تک پہنچا اور واجد علی

شاہ نے ہندوستانی اپیرا تیار کرنے کی ذمے داری امانت کے سر ڈال دی۔ اس کہانی کی تصدیق شواہد سے نہیں ہوتی۔

مؤلفین کی طرف سے ایجاد کردہ کہانی کی تردید سب سے پہلے مولانا محمد عبدالحلیم شرر نے رسالہ دلگداز میں اُس وقت کی جب ان کی نظر سے مولفین ناٹک ساگر کا ایک مضمون ''ہندوستان کا ڈراما'' کے عنوان سے گزرا جو رسالہ اردو میں شائع ہوا تھا۔ ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے:۔

''میں نہیں سمجھ سکتا کہ مشترک مضمون نویس صاحبان نے یہ واقعات کہاں سے لیے ہیں۔ یا انہیں کس روایت سے پہنچے ہیں۔ اول تو جہاں تک میرا خیال ہے واجد علی شاہ کا مقرب بارگاہ کوئی فرانسیسی نہ تھا۔ جانعالم کے زمانے میں فرنچ لوگوں کا دور ختم ہو چکا تھا جو پیشتر نصیر الدین حیدر کے زمانے تک اودھ کے درباروں میں اکثر پہنچ جایا کرتے تھے۔ یہ بھی غلطی معلوم ہوتی ہے کہ امانت نے اندر سبھا واجد علی شاہ کے اشارے یا حکم سے لکھی یا قیصر باغ کے اسٹیج پر دکھائی گئی واقعات سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ واجد علی شاہ کو کنہیا جی کی عیاشانہ زندگی قابل حسد ورشک نظر آئی۔ اس ذوق میں انہوں نے سری کرشن جی کا رہس جو ہندوؤں میں آج تک مروج ہے دیکھا اور وفور ذوق وشوق ایک اپنا طبع زاد ڈراما تیار کیا۔ جس میں خود کنہیا پیا بنتے اور ممتوعات گوپیاں بنتیں۔ کبھی فقیر بن کے صحرا نوردی کے شوق میں کھو جاتے اور گوپیاں کو بکوڈھونڈتی پھرتیں۔ اُن کی خیالی ترقی نے کبھی گوپیوں کو پریاں بھی بنا دیا۔ مگر آپ ہمیشہ کنہیا نہیں رہے۔ یہ بھی غلط ہے کہ بجز داڑھیوں اور ناچنے گانے

والوں کے اور کسی معزز یا اعلیٰ والے نے اس ڈراما کا کوئی پارٹ

لیا ہو۔ جہاں تک میں نے دریافت کیا ہے۔ اندر سبھا کبھی
شاہی ڈراما نہیں بنی اور نہ بادشاہ نے کبھی راجہ اندر کا روپ بھرا۔
یہ ممکن ہے کہ کبھی بادشاہ نے اُس کا تماشا دیکھ لیا ہو۔ بادشاہ نے
جو کنہیا جی کا ڈراما تصنیف کر کے دکھانا شروع کیا تو شہر کے
شوقینوں میں ایک خیال پیدا ہوا۔ راجہ اندر اور پریاں اور دیوؤں
کا "لال" "سفید' کالے' نیلے' پیلے رنگوں سے باہم متمائز ہونا
پرانی کہانیوں نے مدتوں پیشتر سے بتا رکھا تھا لہٰذا اِسی مواد کو جمع
کر کے پہلے میاں امانت نے اور پھر اور لوگوں نے ڈراما تیار
کرنے شروع کیے اور شہر میں غدر سے پہلے ہی ان ڈراموں کا
جو اندر سبھائیں کہلاتی تھیں ہر طرح کے ناچ رنگ سے زیادہ
رواج ہو گیا۔" (ص۔ ۳۵۷)

مؤلفین ناٹک ساگر نے اردو ڈرامے کے ارتقا سے بحث کرتے ہوئے اس حصے میں متعدد ڈراما نگاروں اور تھیٹریکل کمپنیوں کا ذکر ہے جن میں مداری لال' بالی والا' طالب بنارسی' احسن' نرائن پرشاد' بے تاب' آغا حشر' مرزا نظیر بیگ' حافظ محمد عبداللہ' افق لکھنوی' پسٹن جی فرام جی' کاؤس جی' منشی غلام علی دیوانہ' منشی ابراہیم محشر' منشی رحمت علی' مرزا عباس' آغا شاعر قزلباش دہلوی' شوق قدوائی' حائل دہلوی' حکیم احمد شجاع' امتیاز علی تاج' محمد حسین آزاد' حکیم اظہر' دلاور شاہ' منشی احمد حسین' خواجہ حسن نظامی' محمد عمر نور الٰہی' ظفر علی خان' عبدالحلیم شرر' عزیز مرزا' تفضّل حسین ناشر' لالہ کشن چند زیبا' نانک چند ناز' عبدالماجد دریابادی' دتاتریہ کیفی' لالہ کنور سین' پارسی وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی' الفریڈ تھیٹر' بمبئی پارسی تھیٹریکل کمپنی' جوبلی کمپنی' امپیریل کمپنی' لاوٹ آف انڈیا' نیو الفریڈ کمپنی' شیکسپیر تھیٹریکل کمپنی' مدن کمپنی' الیگزانڈر تھیٹر' البرٹ تھیٹر' شامل ہیں۔ لیکن یہ پتا نہیں چلتا کہ مؤلفین نے

اِن میں سے قدما کے حالات کن وسائل سے حاصل کیے ہیں اور آیا ان پر بھروسہ کیا بھی
جاسکتا ہے یا نہیں۔ کچھ ڈراموں کے نام بھی گنوائے ہیں پر انہیں ان کے مصنفین کے نام معلوم نہ ہو سکے۔

آخر میں ''تبصرہ'' عنوان سے اردو ڈرامے کا جس طرح تنقیدی جائزہ لیا ہے وہ بھی خوب ہے اور اسے ہم تحقیقی تنقید کے زمرے میں رکھ سکتے ہیں۔ اس حصے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں مؤلفین نے اردو ڈرامے کے لسانی ارتقا کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ سامنے لایا ہے۔ اردو ڈرامے کے لسانی ارتقا کو ان کے مطابق حسبِ ذیل مدارج میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

۱۔ اردو ڈرامے کا آغاز لسانی اعتبار سے منظوم ڈرامے کی صورت میں ہوا لیکن ناٹک ساگر کے مؤلفین کا یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ اندر سبھا میں نثر کی ایک سطر بھی نہیں۔ اردو ڈرامے کے نظم سے نثر کی طرف سفر کا آغاز اسی ڈرامے سے ہو جاتا ہے۔ اس میں ایک مکالمہ نثر میں بھی ہے۔

۲۔ ظریف نے اپنے ڈراموں میں نظم و نثر دونوں کو برت کے نثر کے ارتقا کے لیے زمین ہموار کی۔

۳۔ ظریف نے المیہ مکالموں کے لیے نظم اور طربیہ مکالموں کے لیے نثر کو استعمال کرنے کا سلسلہ بھی شروع کیا۔

۴۔ طالب بنارسی اور احسن کے ہاتھوں ڈرامے کی زبان میں معتد بہ ترقی ہوئی۔ انہوں مقفیٰ زبان کو اسٹیج کی زبان قرار دیا۔ اردو میں دلکش گانوں کی روایت شروع کی اور اس وہم کو دور کیا کہ اچھے گانے صرف ہندی میں لکھے جاسکتے ہیں۔ پلاٹ کو ایک ہی جذبے کے لیے وقف کیا یعنی المیہ اور طربیہ عناصر کو ایک ہی ڈرامے میں برتنے سے اجتناب کیا۔

۵۔ آغا حشر نے المیہ اور طربیہ کو پھر ایک دوسرے میں ضم کر دیا۔ بلند آہنگ شعروں

سے اسٹیج کو بیت بازی کی مجلس میں تبدیل کر دیا۔ کامک کے پردے میں سوقیانہ اور فحش مذاق لٹریچر میں داخل کر دیا۔

۶۔ حشر نے اردو نما ہندی ڈرامے لکھنے کی روایت بھی شروع کی۔ ''اس سے نظم کی مٹی خوب خراب ہوئی اور تک بندوں نے اس گنگا جمنی زبان کی آڑ میں وہ قافیے نکالے کہ سخندان حضرات انگشت بدنداں رہ گئے۔ دوسری طرف ان اصحاب نے جو سنسکرت میں شد بد رکھتے تھے سنسکرت کے الفاظ جا و بے جا استعمال کر کے ڈراما کی زبان کو نا قابلِ فہم بنا دیا۔'' (ص ۳۸۷)

مؤلفین نے ہم عصر تھیٹر کی صورتِ حال پر بھی قلم اٹھایا ہے جس سے تھیٹر کے ارتقا یا زوال کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے:۔

> ''تھیٹروں کے لباس اور سینری کی وہی حالت ہے جو بالی والا اور کاوس جی کے زمانہ میں تھی۔ فرق اتنا ہے کہ پہلے صاف ستھرے اجلے اور نئے لباس ہوا کرتے تھے۔ اب ذرا بوسیدہ اور میلے کچیلے ہوتے ہیں۔ کاؤس جی نے ''الہ دین'' کے ڈرامے میں سب لباس چینی رکھے تھے اور'' مہا بھارت'' میں ہندوستانی۔ مگر اور ڈراموں میں ہندوستانی کریکٹر بھی رومن لباس میں جلوہ گر ہوا کرتے تھے۔ یہی حالت اب بھی ہے اور اس لیے کہہ سکتے ہیں کہ اسٹیج نے پندرہ سال کے عرصہ میں کوئی ترقی نہیں کی۔ یہی حال سینری کا ہے۔''
>
> (ص ۳۹۲)

اسی حصے میں اپنے دور کی سات تھیٹر کمپنیوں کا بھی ذکر کیا ہے اور ان سے متعلق جو معلومات فراہم کی ہیں اُن سے ڈرامے کی رفتار کا اندازہ ہوتا ہے یہ اندازہ لگانے میں مشکل پیش نہیں آتی کہ اردو تھیٹر اب صرف پرانے پامال ڈراموں کی پیش کش تک ہی محدود

ہو کے رہ گیا ہے جو اچھے مستقبل کی طرف اشارہ نہیں کرتا۔

''سینما کا اثر تھیٹر پر'' کے عنوان سے تھیٹر کی شکست کا ماتم کیا ہے اور سینما کو نہ صرف مخرب اخلاق قرار دیا ہے بلکہ اس کے انہیں مضر اثرات سے تھیٹر کے احیا کی امید بھی باندھی ہے۔ لیکن مؤلفین کو شاید اس بات کا اندازہ نہیں تھا کہ اگلے پچاس برس کے دوران ایک اور سینما سے بھی زیادہ مہلک چیز نمودار ہونے والی ہے جو تھیٹر کے دروازے بند ہی نہیں کرے گی بلکہ ڈرامے کے نام پر ایسی ایسی خرافات پیش کرے گی جو پوری قوم کے لیے بے پناہ مسائل پیدا کر دے گی۔ آج اگر وہ زندہ ہوتے تو ٹیلی وژن ڈرامے کو دیکھ کر سینما کے بارے میں پیش کردہ اپنی رائے پر ضرور نظرِ ثانی کرتے۔

ہندی ڈرامے کے ارتقا کی بات کرتے ہوئے ۱۷۰۰ء سے ۱۸۶۲ء تک کے ڈراما نگاروں اور ان کے لکھے اہم ڈراموں کا مختصراً ذکر کیا ہے لیکن یہاں بھی یہ پتا نہیں چلتا کہ مؤلفین کا ماخذ کیا ہے گو معلومات صحیح ہیں۔ اسی طرح بنگالی ڈرامے کا ذکر کرتے ہوئے یاتراؤں کے بارے میں بڑی تفصیل سے معلومات فراہم کی گئی ہیں۔ یہاں بھی ماخذ کا اگرچہ پتا نہیں چلتا لیکن معلومات میں کوئی جھول نظر نہیں آتا جس سے یہ اندازہ لگانے میں دقت نہیں ہوتی کہ مولفین نے مستند مآخذ سے ہی استفادہ کیا ہے۔ رابندر ناتھ ٹیگور اور مدھوسودن کی زندگی اور خدمات کا بھی تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ ان حضرات کے لکھے یا ترجمہ کردہ ڈراموں کو بھی مختصراً متعارف کرانے کی کوشش کی ہے۔ آخر میں اردو ڈرامے کے شاندار مستقبل کی بھی امید بندھائی ہے لیکن واقعتاً ایسا ہوا نہیں ہے۔ اردو ڈراما آزادی کے بعد کے پچاس سال میں بھی کسمپرسی کی اُسی صورتِ حال سے دو چار ہے جس سے وہ ''ناٹک ساگر'' کے مولفین کے زمانے میں دوچار تھا۔ تھیٹر ہال تو یقیناً ویسے بن گئے ہیں جیسے وہ چاہتے تھے لیکن اُن میں اردو ڈرامے کتنے کھیلے جا رہے ہیں یہ بتانا قارئین کی روح پر کچوکے لگانے کے مترادف ہے۔ دنیا ٹیلی وژن کے پیچھے بھاگے جا رہی ہے اور وہاں جو ڈرامے پیش کیے جا رہے ہیں انہیں دیکھ کر یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ ڈراما ہیں یا فلم۔

نوجوانوں کی جس نسل کو انہوں نے اسٹیج کی طرف لانے کی کوشش کی تھی یا اس خواہش کا اظہار کیا تھا وہ اسکولوں کالجوں اور یونیورسٹیوں میں تھیٹر قائم کرکے اردو ڈرامے کھیلیں وہ ٹی وی کی نذر ہو چکی ہے۔ جس کی وجہ سے اس سوقیانہ مذاق نے فروغ پایا ہے کہ اب کوئی اچھی یا سنجیدہ کوشش پسند کی ہی نہیں جاتی۔

ڈرامے کے موضوع پر تحقیق کے اعتبار سے دوسرا لیکن سب سے اہم کام پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے ہاتھوں لکھنؤ کا شاہی اسٹیج اور لکھنؤ کا عوامی اسٹیج کے عنوانات کے تحت انجام کو پہنچا۔ یہ دونوں کام اگرچہ الگ الگ کتب کی صورت میں انجام پذیر ہوئے اور چھپے بھی لیکن یہ دونوں کام بعد میں ایک کتاب کی صورت میں بھی سامنے آئے۔ ان دونوں کے پایۂ استناد کا اندازہ ان مآخذ کو دیکھ کر ہی ہو جاتا ہے جن کی فہرست ہر کتاب کی ابتدا میں دے دی گئی ہے۔ ان میں اردو و فارسی کی قلمیں و مطبوعہ کتب کے ساتھ ہی ساتھ انگریزی کی مطبوعہ کتب بھی شامل ہیں۔ پروفیسر مسعود حسن چونکہ تحقیق کے مردِ میدان ہونے کے ساتھ یونیورسٹی میں بطورِ استاد بھی کام کر رہے تھے اس لیے وہ نہ صرف تحقیق کے جدید ترین اصولوں سے آشنا تھے بلکہ اُن مآخذ تک بھی اُن کو رسائی حاصل تھی جو نہ صرف ملک کی بڑی لائبریریوں میں موجود تھے بلکہ یورپ اور ایشیا کے متعدد ممالک کی لائبریریوں میں بھی پھیلے ہوئے تھے۔ چنانچہ انہوں نے ان کو کھنگالنے کے بعد وہ ساری معلومات ان دونوں کتب میں محفوظ کر دیں جن کے بغیر اردو ڈرامے کے آغاز و ارتقا کی کہانی کو سمجھا نہیں جا سکتا تھا۔ ساتھ ہی انہوں نے اُن غلط فہمیوں کو بھی دور کرنے کا فریضہ انجام دیا جو اردو ڈرامے کے آغاز و ارتقا سے متعلق پھیل گئی تھیں۔

تحقیق کا بنیادی اصول یہ ہے کہ جو معلومات جس مآخذ سے بھی حاصل ہوں اس کا حوالہ ساتھ ساتھ دے دیا جائے یہاں تک کہ اگر گفتگو کے دوران بھی کسی سے کچھ پتا چلے تو اس کا بھی حوالہ پوری ایمانداری کے ساتھ دے دیا جائے۔ ''لکھنؤ کا شاہی اسٹیج'' کا آغاز دیباچے سے ہوتا ہے اور اس کے پہلے ورق سے ہی ہم یہ دیکھ کر حیران ہو جاتے ہیں کہ

موصوف واجد علی شاہ کی سوانح سے متعلق جو بات جس ماخذ سے بھی حاصل کرتے ہیں نیچے حاشیے میں اس کا حوالہ دیتے چلے جاتے ہیں۔ مثلاً پہلے پیرے میں ہی جب آپ واجد علی شاہ کے اتالیق کا ذکر کرتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ انہوں نے کون سی کتب اپنے پہلے استاد امین الدولہ امداد حسین سے پڑھیں تو نیچے اس ماخذ کا حوالہ بھی دے دیتے ہیں۔ جس سے انہیں یہ معلومات حاصل ہوئیں۔ پھر جب دوسرے پیرے میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ بیس برس سے پچیس برس تک وہ ولی عہد رہے جس زمانے میں شاہی قلم دان کی خدمت ان کے سپرد تھی اور وہ روزانہ صبح کو تین گھنٹے دادخواہوں کی عرضیاں اور عرض داشتیں پڑھنے' شاہی احکام نافذ کرنے' شہرودیار کے پرچہ ہائے اخبار سننے اور غلے اور دیگر اجناس واشیا کا نرخ دریافت کرنے میں صرف کرتے تھے'' تو نیچے حاشیے میں یہ بھی حوالہ دے دیتے ہیں کہ یہ معلومات انہوں نے ''تزوک شاہی'' سے حاصل کی ہیں۔ موصوف تحقیق کا حق کس حد تک ادا کرتے ہیں اس کا اندازہ حسبِ ذیل اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے:۔

> ''مگر لکھنؤ کے گلشن میں وہ بہار پھر نہ آئی اور مرغانِ گلشن کے وہ نغمے پھر سنائی نہ دیئے' اور وہ مظلوم و معزول بادشاہ اپنے شہر و دیار سے دور کوئی بتیس برس جلاوطنی کی زندگی بسر کرکے ۳ محرم ۱۳۰۵ھ (۲۱ ستمبر ۱۸۸۷ء) کو قمری حساب سے ستسٹھ (۶۷) اور شمسی حساب سے پینسٹھ (۶۵) برس کی عمر میں دنیا سے رخصت ہوگیا۔''

ہم میں سے کتنے ہیں جو سنین و تواریخ کے بارے میں اس حد تک عرق ریزی سے کام لیتے ہوئے ہر طرح کی معلومات فراہم کرنے کی کوشش کرتے ہیں؟ اردو تحقیق کے لیے آج ہی لمحۂ فکر یہ ہے۔

ڈرامے کی قدامت یا اس کے ہندوستان میں آغاز و ارتقا کے سلسلے میں ڈاکٹر مسعود حسن صاحب بھی مولفین ناٹک ساگر کی طرح ناٹیہ شاستر کے وجود میں آنے والی کہانی

سے ہی استفادہ کرتے ہیں گو عالمی سطح پر اولیت کا سہرا یونانیوں کے سر باندھتے ہوئے المیہ کو چھٹی صدی قبل مسیح اور کومیڈی کو پانچویں صدی قبل مسیح میں وجود میں آتے بتاتے ہیں۔ ان روایتوں کو انھوں نے دو مآخذ سے حاصل کیا ہے۔ ۱۔ تانڈو لکشنم اور ۲۔ ہندوستانی تھیٹر۔ تاہم فٹ نوٹ میں وہ اس بات کا ذکر بھی کر دیتے ہیں کہ اہل یورپ ڈرامے کے فن میں اولیت کا سہرا یونان کے سر باندھتے ہیں جب کہ ہندوستانی علما سنسکرت ڈرامے کو یونانی ڈرامے سے بھی قدیم تر قرار دیتے ہیں۔

اردو ڈرامے کے وجود میں آنے سے پہلے اودھ میں جو تفریحی کھیل رائج تھے ان میں رام لیلا اور رہس نچلے طبقے کے عوام کو تفریح کا سامان فراہم کرتے تھے۔ ان کے علاوہ پتلیوں کے ناچ بھی دکھائے جاتے تھے جب کہ اونچے طبقوں کے لیے قصہ خوانی یا داستان گوئی، بھانڈوں کی نقلیں اور بہروپیوں کے روپ رائج تھے۔ ان کھیلوں کے بارے میں صاحب مقالہ پوری معلومات عرفات العاشقین، توزکِ جہاں گیری، سخندانِ فارس، فسانۂ عبرت جیسی مستند کتب سے حاصل کر کے مقالے کو وزن و وقار عطا کرتے ہیں۔ ان سینوں سے متعلق کچھ اقتباسات ملاحظہ کیجئے تاکہ اس بات کا اندازہ آپ کر سکیں کہ موصوف نے اپنے مآخذ سے استفادہ کر کے ہمارے لیے کس طرح کا مواد اس مقالے میں جمع کر دیا۔

قصہ خوانی سے متعلق توزکِ جہاں گیری سے ایک اقتباس نقل کرتے ہیں:۔

> ''مرزا غازی کے ملازموں میں سے ملا اسد قصہ خوان نے انہیں دنوں میں ٹھٹھ سے آ کر میری ملازمت کرتی۔ چونکہ وہ پُرنقل اور شیریں حکایت اور خوش بیان تھا' اُس کی صحبت پسند آئی۔ میں نے اس کو محفوظ خاں کا خطاب دے کر خوش کر دیا اور ایک ہزار روپیہ خلعت ' گھوڑا' ہاتھی اور پالکی عنایت کی۔ کچھ دن بعد حکم دیا کہ اس کو روپے سے تولیں۔ چار ہزار چار سو روپے

ہوئے۔ اس کو دو صدی ذات اور دو صد سوار کے منصب پر
سرفراز کیا اور حکم دیا کہ ہمیشہ 'مجلس گپ' میں حاضر ہوا کرے۔"

(توزک جہانگیری؛ بحوالہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص ۳۷)

"ایران کے بازاروں میں اور اکثر قہوہ خانوں میں ایک شخص
نظر آئے گا کہ سرو قد کھڑا داستان کہہ رہا ہے اور لوگوں کا انبوہ
اپنے ذوق وشوق میں مست اُسے گھیرے ہوئے ہے۔ وہ ہر
مطلب کو نہایت فصاحت کے ساتھ نظم و نثر سے مرصہ کرتا ہے
اور صورتِ ماجرا کو اس تاثیر سے ادا کرتا ہے کہ سماں باندھ دیتا
ہے کبھی ہتھیار بھی لگائے ہوتا ہے۔ جنگ کے معرکے یا غصے
کے وقت پر شیر کی طرح بپھر جاتا ہے' خوشی کی جگہ اس طرح
گاتا ہے کہ ...... سننے والے وجد کرتے ہیں۔ غرضیکہ غیظ و
غضب' عیش وطرب' غم والم کی تصویر اپنے کلام ہی سے نہیں
کھینچتا بلکہ خود اُس کی تصویر بن جاتا ہے' اُسے در حقیقت بڑا
صاحبِ کمال سمجھنا چاہیئے کیونکہ اکیلا آدمی اُن مختلف کاموں کو
پورا پورا ادا کرتا ہے' جو کہ تھیٹر میں ایک سنگیت کر سکتی ہے۔
ایسے ممثلوں کو قصہ خوان کہتے ہیں۔"

(سخندان فارس، بحوالہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص ۳۸)

بھانڈوں کے بارے میں واجد علی شاہ کے حوالے سے لکھتے ہیں:۔

"...... وہ فرقہ بھانڈ اور نقال مشہور ہوا۔ ہر چند اس فرقے کو
سوائے نقل اصل کر کے دکھانے کے لیے سر میں مطلق تمیز نہیں
تھی' مگر البتہ جو کام ان کا ہے یعنی نقل نمائی' وہ انہیں پر ختم ہے کہ

اور اس فرقے کو راقم نے بہ چشم خود دیکھا کہ ایسے پابند صوم و صلوٰۃ ہوتے ہیں کہ سبحان اللہ، ہزار روپے کی تھیلی سامنے دھر دو اور فرمائش کرو کہ نماز فوت ہونے دو، اگر نقل کیے جاؤ یہ ہزار روپیہ تمہارا ہے، کبھی قبول نہ کریں گے، پر نماز وقت پر بجا لائیں گے۔'' (مبنی صفحہ ۱۲۶۔ ۱۲۷)

بھگتیوں یا بھگت بازوں اور بہروپیوں کے بارے میں فرماتے ہیں:۔

''..... اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ بھگت باز موسیقی، رقص اور تقلید کے فن میں مہارت رکھتے تھے۔ وہ کبھی مرد بن جاتے تھے، کبھی عورت، کبھی جٹا دھاری سنیاسی، کبھی مسلمان ملاّ، کبھی غریب، کبھی شوخ، کبھی کشمیری، کبھی فرنگی، کبھی دیہاتی عورت کبھی بوڑھا کسان، کبھی بے ریش مجوسی، کبھی امرد پرست عیاش کبھی چرب زبان لڑکا، کبھی نئی نویلی زچہ، کبھی دیوانہ، کبھی پری، غرض وہ ہر طبقہ کی نقل اتار لیتے تھے اور طرح طرح سے عشوہ بازی کرتے تھے۔'' (لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص ۴۹)

آگے چل کر بھانڈ اور بھگتیے کے فرق کو واضح کرتے ہوئے فرماتے ہیں:۔

''...... نقالوں یا بھانڈوں کا کام زبان سے نقلیں یا لطیفے بیان کرنا تھا اور بھگتیوں یا بھگت بازوں کا کام کسی کا بھیس بنا کے اُن کے افعال و حرکات کی تمثیل پیش کرنا تھا۔ ناچ گانا دونوں میں مشترک تھا۔ بعد کو یہ فرق باقی نہ رہا۔ نقالی اور بھگت بازی ایک دوسرے میں مدغم ہو گئیں اور ''بھگتیا'' اور ''بھگت باز'' کے الفاظ رفتہ رفتہ ترک ہو گئے۔''

(لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص ۵۰)

بہروپیوں کے بارے میں فرماتے ہیں:

"اودھ کے آخری بادشاہ واجد علی شاہ نے اپنے زمانۂ ولی عہدی کے ایک بہروپیے کا ذکر یوں کیا ہے کہ ایک دن میرے چند مصاحب حاضر تھے اور دلچسپ حکایتوں اور رنگین لطیفوں سے میرا دل خوش کرر ہے تھے۔ اس وقت میرا جی چاہا کہ ان کی وفاداری کا امتحان کروں۔ چنانچہ میرے ایما سے ایک بہروپیا زخمی آدمی کی صورت بن کر، جسم سے خون بہتا ہوا، ننگی تلوار ہاتھ میں لیے ہوئے زینہ سے اترا اور مجھ پر حملہ کر دیا۔ میں نے بھی بہت اضطراب ظاہر کیا۔ یہ دیکھ کر ایک مصاحب نے اُٹھ کر اُس کا ہاتھ پکڑ لیا اور ایک نے جھپٹ کر اس کی کمر پکڑ لی اور چاہا کہ اسکی تلوار سے اُس کا کام تمام کر دیں۔ وہ فریاد کرنے لگا کہ میں بہروپیا ہوں۔ میں نے بھی اُن لوگوں کو روکا۔ اس طرح اس کی جان بچی، مگر چوٹ بہت آ گئی۔ میں نے بہروپیے کو انعام دے کر نوکر رکھ لیا اور مصاحبوں کو پانچ پانچ سو روپے اور ایک ایک تلوار، ڈھال، بندوق اور سات فیئر کا تینچہ مرحمت کر کے مصاحبان اور جوانان پہرہ خطاب دیا اور اپنے پلنگ کے پہرے کی خدمت سپرد کر کے ان کو عزت بخشی۔"

(محل خانۂ شاہی بحوالہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص ۵۱)

نصیر الدین حیدر کے زمانے میں ہونے والی سرگرمیوں میں ڈرامائی عناصر تلاش کرتے ہوئے موصوف نے جن مآخذ سے استفادہ کیا ہے، نصیر الدین حیدر کے یورپین مصاحب، ایک مشرقی بادشاہ کی خانگی زندگی (بزبانِ انگریزی) فسانۂ عبرت وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان مآخذ ہی کی مدد سے وہ بالآخر اس حقیقت کو پانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں

کہ نصیر الدین حیدر کے عہد میں کم سے کم دو ایسی چیزیں ضرور ملتی ہیں جن میں ڈرامائی شان موجود تھی ایک راگنیوں کے جلسے دوسرے کٹھ پتلیوں کا تماشا اور صاف نظر آتا ہے کہ لکھنؤ کے شاہی اسٹیج کی بنیاد پڑ رہی تھی۔" (ص ۶۲)

شاہی اسٹیج کی مختلف منزلوں کی نشاندہی کے لیے بھی مستند ماخذ سے استفادہ کر کے پہلے ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ واجد علی شاہ کے جوگی بننے کی وجوہات کیا تھیں اور جوگی بننے کی رسم کب شروع ہوئی اور جب واجد علی شاہ خود بادشاہ بنے تو پھر انہوں نے اس رسم کو سالانہ میلے کی شکل دینے کے لیے کیا کیا اہتمام کیا۔ یہی نہیں اس سے قبل وہ واجد علی شاہ کی رقص و سرود اور فنون لطیفہ کی دوسری شاخوں سے فطری مناسبت کا ذکر کرتے ہوئے بچپن کے زمانے کے بہت ایسے واقعات کا حوالہ دیتے ہیں جن سے قارئین کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ قدرت نے اس بچے کو پیدا ہی انہیں مقاصد کے لیے کیا تھا۔ ورنہ یہ کیسے ممکن تھا کہ ایک دیندار ماحول میں پرورش پانے اور ایک دیندار استاد کے زیر سایہ پروان چڑھنے کے باوجود یہ بچہ اس طرف نکل گیا جس کی شرع اجازت نہ دیتی تھی۔ یہ ساری معلومات عشق نامۂ منشور فارسی از واجد علی شاہ، محل خانۂ شاہی (عشق نامہ کا منظوم ترجمہ) افضل التواریخ، آفتاب اودھ (قلمی) تواریخ نادر العصر وغیرہ سے حاصل کی ہیں جو اس دور کے مستند ماخذ ہیں۔ ان ماخذ کے علاوہ واجد علی شاہ کی اپنی مثنویوں سے بھی رجوع کیا ہے۔ جوگی بننے کی اس رسم کو پیش کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس پر سری کرشن کی راس لیلا کے اثرات صاف جھلکتے ہیں۔

شاہی اسٹیج کے ارتقا کی دوسری منزل واجد علی شاہ کا ایجاد کردہ رہس ہے۔ یہاں بھی موصوف ہمیں سب سے پہلے رہس کی حقیقت واضح کرتے ہیں اُس کے بعد اُس رہس کی ترتیب و تشکیل کے بارے میں معلومات فراہم کرتے ہیں جو واجد علی شاہ نے ایجاد کیا۔ ان حقائق کو پیش کرنے کے لیے آپ شری بھاگوت وشنو پران کے انگریزی ترجمے کے ساتھ ہی ساتھ ہم عصر ادبی صحیفوں سے بھی استفادہ کرتے ہیں جن میں نظیر اکبر آبادی کی

منظومات خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔

واجد علی شاہ نے رہس کی دو صورتیں ایجاد کیں ایک رہس کا ناچ اور دوسری کو رہس کا ناٹک قصہ یا جلسہ کہا گیا۔ ان دونوں صورتوں کا مفصل بیان موصوف واجد علی شاہ کی کتاب ''صوت المبارک'' حاصل کر کے پیش کرتے ہیں۔ ان رہسوں کی ترتیب کے لیے واجد علی شاہ نے جو ہدایات دی ہیں انہیں پڑھ کر ان کی ذہانت اور فنی مہارت کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ جلالؔ اور بیخودؔ کے بیانات اور ان کی منظومات سے ان کی ہئیت اور ترکیب کاری کو سمجھنے میں مزید مدد ملتی ہے۔ یہ بھی پتا چلتا ہے کہ رہس کا ناٹک شروع ہونے سے پہلے رہس کا ناچ ہوا کرتا تھا جس میں بے پناہ دل کشی ہوا کرتی تھی۔

شاہی اسٹیج کے ارتقا کی ''تیسری منزل'' ''رادھا کنہیا کا ایک قصہ'' کی ڈرامائی پیش کش تھی۔ واجد علی شاہ نے یہ کام بھی ولی عہدی کے زمانے میں ہی انجام دیا۔ یہاں ادیب ان غلط فہمیوں کا بھی ازالہ کرتے چلے جاتے ہیں جو عشرت رحمانی کے مقالے ''اردو ڈرامے کی ایک صدی'' مطبوعہ ادبِ لطیف لاہور' ڈراما ستمبر اکتوبر نومبر ۱۹۵۴ء کی وجہ سے پھیلیں۔ عشرت رحمانی کے مطابق اردو کا پہلا منظوم ڈراما واجد علی شاہ کی مثنوی افسانۂ عشق پر مبنی تھا دوسرا اندر سبھا از امانت اور تیسرا رادھا کنہیا کا ایک قصہ از واجد علی شاہ ادیب اس ترتیب کو اس طرح درست کرتے ہیں۔ (۱) رادھا کنہیا کا ایک قصہ۔ از واجد علی شاہ (۲) افسانہ عشق۔ از واجد علی شاہ (۳) اندر سبھا از امانت۔

آگے چل کر پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نہ صرف ''رادھا کنہیا کا ایک قصہ'' کے پلاٹ کی تفصیلات درج کرتے ہیں کہ اس میں کام کرنے والے اداکاروں کے بارے میں بھی معلومات فراہم کرتے چلے جاتے ہیں اور اس بات کی سختی سے تردید کرتے ہیں کہ ''رادھا کنہیا کا کردار واجد علی شاہ خود نبھایا کرتے تھے۔ یہ غلط فہمی اولاً مولفین ناٹک ساگر نے پھیلائی اور پھر زبان زدِ عام ہو گئی اور نہ صرف عشرت رحمانی بلکہ عبدالحلیم شرر جیسے مایہ ناز ادیب بھی اسے دہراتے چلے گئے۔ واجد علی شاہ کے اپنے بیان سے یہ بات واضح ہو جاتی

ہے کہ اس ڈرامے میں کنہیا کا کردار ماہ رخ پری جو ایک طوائف تھی اور جس کا اصلی نام

محبوب جان تھا اور رادھا کا کردار سلطان پری جو بھی ایک طوائف ہی تھی اور جس کا نام حیدری تھا نے ادا کیا تھا۔ پریوں کے نئے نام انہیں واجد علی شاہ نے عطا کیے تھے۔

اردو کے پہلے ڈرامے میں کرداروں نے کس طرح کی پوشاکیں پہنی تھیں واجد علی شاہ نے ان کی تفصیلات بھی اپنی کتاب ''بنی'' میں درج کردی ہیں۔ چنانچہ اس کے حوالے سے مسعود صاحب ان ساری تفصیلات کو اپنے مقالے میں بھی شامل کردیتے ہیں تاکہ اردو کے پہلے ڈرامے کی پیش کش کی تفصیلات بھی قارئین تک پہنچادی جائیں۔ اردو کا پہلا ڈراما یا رہس کب کھیلا گیا اس کی تاریخ تک پہنچنے کے لیے مسعود حسن رضوی ادیب پہلے یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ اس رہس میں کام کرنے والے کردار کب واجد علی شاہ کے ملازم ہوئے پھر ان میں جو خواتین تھیں وہ کب پریوں اور بیگمات کی منزل سے گزرتی ہوئی حاملہ ہوجانے پر محل بنیں اور پھر کب ان کے ہاں ولادت ہوئی۔ پیدا ہوئے بچوں میں سے کون آگے چل کر کیا بنا۔ معشوق محل کے یہاں جو بچہ پیدا ہوا تھا آگے چل کر وہ شاعر بنا اس کا نام مرزا محمد ہزبر علی تھا۔ اسی مناسبت سے اس نے اپنا تخلیق بھی ''ہزبر'' ہی رکھا۔ اس کے مطبوعہ دیوان کی ایک تقریظ سے اس کی تاریخ ولادت کا بھی پتا چلتا ہے جو ۱۲۶۱ھ یعنی ۱۸۴۴ء قرار پاتی ہے۔ اس سال کی ۹ محرم کو عزت محل کے یہاں سپہر آرا بیگم پیدا ہوئیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اس تاریخ سے ۹ مہینے قبل یعنی ربیع الثانی ۱۲۶۰ھ میں عزت بیگم ناچ گانا ترک کرکے پردہ نشین ہوچکی ہوں گی اور یہ بات پہلے بتائی جاچکی ہے کہ عزت پری ۱۲۵۹ھ کے آخری حصے میں ولی عہد بہادر کے ہاں ملازم ہوئیں چنانچہ طے یہ ہوا کہ اردو کا پہلا رہس ۱۲۵۹ھ کے آخری حصے یا ۱۲۶۰ھ کے ابتدائی حصے میں پیش کیا گیا۔ عیسوی سنہ ۱۸۴۳ میں قرار پاتا ہے۔

(لکھنؤ کا شاہی اسٹیج۔ ص ۱۲۰)

۱۸ فروری ۱۸۴۷ء کو تخت نشین ہونے پر واجد علی شاہ نے پری خانے کی محفلوں کو

ترک کر دیا جس سے وہ ساری رونق باقی رہی جس کے لیے پری خانہ مشہور تھا۔ سبھی پریوں اور بیگموں کو خطابات دے کر اور بڑی بڑی تنخواہیں مقرر کر کے پردے میں بٹھا دیا۔ لیکن ابھی دو مہینے بھی نہ بیتے تھے کہ بیگموں اور پریوں کی جدائی شاق گزرنے لگی۔ چنانچہ پری خانہ کی از سر نو ترتیب کا خیال آیا۔ قدیم خواصوں کو بلا کر کچھ کو آزاد کر دیا، کچھ کے نکاح کروادئے اور کچھ کو کربلائے معلٰی کی زیارت کی اجازت دے کر روانہ کر دیا۔ صرف چودہ عورتوں کو جو حسین و کم سن تھیں پریوں اور بیگموں کے زمرے میں شاعر کر کے ناچ گانے کی تعلیم پر لگا دیا۔ ابھی پری خانے کی ترتیبِ نو کا مرحلہ شروع بھی نہ ہوا تھا کہ بادشاہ بیمار ہو گئے۔ یہ بیماری تقریباً ایک سال سے زیادہ عرصے تک جاری رہی۔ اس دوران انہوں نے ناچ گانے سے توبہ کر لی۔ ۱۲۶۴ھ کا آخری حصہ، ۱۲۶۵ھ کا پورا سال اور ۱۲۶۶ھ کا ابتدائی زمانہ اسی حال میں کٹا۔ ان حالات میں بھلا شاہی رہس کی طرف کون توجہ دیتا۔

۱۲۶۶ھ میں جب بادشاہ کو طویل بیماری سے نجات ملی تو دل بہلانے کی کوئی سبیل نکالنے کا بھی خیال آیا۔ لیکن ابھی کچھ صدمے اور سہنا باقی تھے۔ ایک شہزادی اس کی والدہ عزت محل اور بادشاہ کی مدخولہ عجائب خانم کے یکے بعد دیگرے انتقال نے طبیعت اور بھی خراب کر دی۔ غم غلط کرنے کی تدبیریں سوچنے لگے۔ اس دوران ایک دن بادشاہ کو خیال آیا کہ کیوں نہ وہ اپنی مثنوی ''دریائے تعشق'' کو ڈرامے کی صورت میں پیش کریں۔ چنانچہ شاہی اسٹیج سے ارتقا کی یہ چوتھی منزل تھی جو تخت نشینی کے بعد ۱۲۶۸۔۱۲۶۷ھ میں رونما ہوئی۔ پہلی تین منزلیں ولی عہدی کے زمانے میں طے پائی تھیں۔ اس چوتھی منزل کے دوران بادشاہ نے ولی عہدی کے زمانے میں ہی اپنی تین مثنویوں افسانہ عشق، دریائے تعشق اور بحر الفت کو نظر ثانی کر کے نہ صرف شائع کرا دیا بلکہ انہیں کو تین شاہی جلسوں کی صورت میں پیش بھی کیا۔ پہلے دریائے تعشق سے پلاٹ حاصل کر کے اس کو ۱۲۶۶ھ میں تیار کرایا۔ دوسرا جلسہ واجد علی شاہ نے اپنی ایک اور مثنوی افسانہ عشق سے پلاٹ لے کر ۱۲۶۸ھ میں مرتب کیا۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے اس رہس سے متعلق معلومات بھی اس دور

کے اہم تحریری مآخذ سے حاصل کر کے پیش کی ہیں۔ ان ماخذ میں سرور کا فسانۂ عبرت' مرقع خسروی' آئین اختر' تاریخ اقتداریہ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ اس دور کے اہم ادیبوں جنہوں نے ان رہسوں کو دیکھا کے بیانات سے بھی استفادہ کر کے مستند معلومات جمع کی ہیں۔ سرورؔ' نامی امانت' صغیر' لکھنوی کے بیانات اس سلسلے میں خصوصاً اہم ہیں انہیں مآخذ سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ پہلے جلسے کو صرف شاہی خاندان کے افراد نے ہی دیکھا تھا۔ لیکن اس دوسرے جلسے کو دیکھنے والوں میں معززین شہر بھی شامل تھے۔ اسی وجہ سے سرورؔ' نامیؔ' امانت اور صغیرؔ کو بھی اس دوسرے جلسے کو دیکھنے کا موقع ملا۔ ان حضرات کو پہلے جلسے کی تفصیلات کا بہت کم علم تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بارے میں مفصل معلومات مسعود صاحب کے کاتبِ حرف نواب اقتدار الدولہ نے تحریر کی ہیں جو شاہی خاندان کے نہ صرف ایک فرد تھے بلکہ پہلے جلسے کی ساری صحبتوں میں شریک بھی رہے تھے۔

عہد شاہی میں رہس کا تیسرا جلسہ واجد علی شاہ کی تیسری مثنوی بحر الفت پر مبنی تھا جو دوسرے جلسے کی پیش کش کے کچھ دن بعد ہی تیار کیا گیا۔ ان تینوں رہسوں میں جو ساز و سامان انہیں پیش کرنے کے لیے مہیا گیا تھا موصوف ان کے بارے میں بھی مستند مآخذ کے ذریعے معلومات فراہم کرتے ہیں۔ پہلے رہس کے ساز و سامان کی معلومات وہ نواب اقتدار الدولہ کے بیان ایسے اخذ کرتے ہیں۔ دوسرے رہس کے ساز و سامان کے بارے میں معلومات امانت' سرور' نامی اور صغیر کے بیانات سے اخذ کرتے ہیں۔ تیسرے رہس کے بارے میں چوں کہ انہیں معلومات کسی بھی وسیلے سے حاصل نہیں ہوئیں اس لیے وہ پہلے دو جلسوں کی تیاری کو سامنے رکھتے ہوئے قیاس کرتے ہیں کہ اس میں بھی ایسا ہی ہوا ہوگا۔ اصول تحقیق کی روشنی میں یہ سبھی مآخذ چونکہ واجد علی شاہ کے ہم عصروں کی دین ہیں اس لیے انہیں ان سے زیادہ مستند اور کوئی ماخذ نہیں ہوسکتا۔

رہس کے ساز و سامان کے ساتھ ساتھ وہ رہسوں میں کام کرنے والے عملے

کے بارے میں بھی معلومات فراہم کر دیئے ہیں۔ مسعود صاحب کا یہ بھی خیال ہے کہ اردو کا پہلا تھیٹر بھی واجد علی شاہ نے ہی رئیس منزل کے نام سے قیصر باغ میں تعمیر کرایا۔

اردو کے شاہی اسٹیج کے ارتقا کی پانچویں منزل قیصر باغ کا جوگیا میلا تھا۔ پہلے تو مسعود صاحب کی فراہم کردہ اطلاعات کے مطابق یہ رسم نجی ہوا کرتی تھی۔ بادشاہ بننے کے بعد بھی یہ کچھ دیر تک اسی طرح چلتی رہی لیکن ۱۲۶۹ھ میں انہوں نے اسے ایک قومی میلے کی شکل دے دی جس میں شرکت کے لیے سارے شہر کو دعوت دی جاتی۔ یہ میلا قیصر باغ میں ساون کے مہینے میں تین یا چار دن تک ہوتے جس میں شرکت کرنے والے سبھی لوگ گہرے رنگ کے فقیرانہ کپڑے پہنتے۔ اس میلے کو مختلف ناموں سے بھی یاد کیا جاتا جن میں شاہی میلا، سلطانی میلہ، قیصر باغ کا میلہ، ساون کا میلہ، جوگیا میلہ، جوگیانہ میلہ اور ساون کا جلسہ اہم ہیں۔ اس میلے کے بارے میں ساری معلومات موصوف نے واجد علی شاہ، سرور لکھنوی، نامی کاکوروی، صغیر لکھنوی، سحر لکھنوی، کمال الدین صدر، راجا درگا پرشاد مہر وغیرہ کے بیانات اور ان کی مثنویوں سے اخذ کی ہیں۔ ان بنیادی معلومات کو فراہم کرنے کے بعد مسعود صاحب اس غلط مبحث کا ازالہ کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں جو شاہی محل کی ایک خادمہ الٰہی جان کے بیان کو ولیم نائیٹن نے پیش کر کے پیدا کیا۔

شاہی ختم ہونے کے بعد جب واجد علی شاہ (۱۸۵۶ء) کلکتے چلے گئے تو لکھنؤ کی وہ ساری رونق بھی ختم ہو گئی جو ان کی ذات کی وجہ سے وہاں تھی۔ کلکتے میں اپنے قیام کے دوران انہوں نے ایک بار پھر جلسہ قائم کرنے کی کوشش کی۔ رہس میں کام کرنے والے عملے کو لکھنؤ سے بلوایا اور رادھا کنہیا والے رہس کو پھر تیار کرنے کا کام ہاتھ میں لیا۔ مسعود صاحب کے بیان کے مطابق یہ تیاری لکھنؤ کی روایت کے عین مطابق ۱۲۷۶ھ میں ۸ ربیع الاول کے بعد شروع کی اور تقریباً دو سال کی مسلسل محنت کے بعد ۱۲۷۸ھ یا ۱۲۷۹ھ میں مکمل ہوئی۔ اس رہس کا نام انہوں نے ''رادھا منزل والیاں'' رکھا۔ ''بنی'' میں درج معلومات کے مطابق ۱۲۹۲ھ تک واجد علی شاہ نے کلکتہ میں تئیس جلسے منعقد کیے۔

مسعود صاحب نے نہ صرف ان جلسوں میں کام کرنے والوں کی تفصیلات درج کی ہیں بلکہ انہیں جو تنخواہیں دی جاتی تھیں وہ بھی درج کر دی ہیں۔ ان جلسوں پر جو اخراجات آئے ان کی تفصیلات بھی موجود ہیں۔

لکھنؤ کی طرح ہی واجد علی شاہ نے مٹیا برج کلکتے میں بھی ۱۲۹۴ھ میں رہس منزل تعمیر کرائی جہاں یہ جلسے ہوا کرتے تھے۔ اس کتاب کے آخر میں اردو کے پہلے ڈرامے ''رادھا کنہیا کا قصہ'' کا متن بھی شائع کر دیا گیا ہے۔ یہ پورا ڈراما ایک تسلسل بیان کی صورت میں ہے جس کے بیچ بیچ میں اداکاروں کے لیے مراتیں درج کی گئی ہیں۔ مسعود صاحب نے اس مسلسل متن کو تہذیب کتابت کے مطابق لکھا ہے۔ یعنی اسے ڈرامے کی شکل میں پیش کیا ہے۔ بہتر ہوتا اگر وہ تہذیبی کتابت کے ساتھ ساتھ اصل متن کو بھی پیش کر دیتے تو قارئین کو فیصلہ کرنے میں آسانی ہوتی۔ ان کی اطلاع کے مطابق اس کا اصل متن واجد علی شاہ کی سوانح حیات ''بنی'' میں شامل ہے۔

یہاں شاید یہ کہہ دینا بھی بے جا نہ ہو کہ مسعود صاحب کے زمانے میں ہی نہیں بہت بعد تک بھی لوگ تحقیق کے فن سے اس طرح آشنا نہیں تھے جس طرح آج ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس مقالے میں بھی حوالے اور حاشیے درج کرنے یا کتابیات مرتب کرنے کے سلسلے میں بہت سے جھول نظر آتے ہیں۔ مثلاً اس مقالے میں کتابیات ابتدا میں ہی درج کر دی گئی ہے اور وہ الفاظی ترتیب کے مطابق نہیں ہے۔ اس طرح حوالے جن کتب سے لیے گئے ہیں ان کے ایڈیشن یا سالِ اشاعت کا پتہ نہیں چلتا۔ رسالوں کو کتابوں کے ساتھ درج کر دیا گیا ہے۔ لیکن جیسا کہ میں نے کہا ان کمیوں سے صرف نظر ضروری ہے حقیقت یہ کہ اردو ڈرامے کے ابتدائی دور پر اس سے زیادہ مستند کتاب اور کوئی آج تک نہیں لکھی گئی ہے۔

مسعود صاحب کے اس کام کا دوسرا حصہ ''لکھنؤ کا عوامی اسٹیج'' ہے جس میں انہوں نے لکھنؤ کے عوامی اسٹیج کے بانی امانت کی حیات وادبی خدمات کے ساتھ ہی ساتھ

اندر سبھا کی تخلیق اس کے آخذ متاثر ہونے والے اس کی پیش کش کے لیے کیے جانے والے اقدامات، پوشاکیں اور اسٹیج کے ساز و سامان، اندر سبھا کی مقبولیت اور پھر اندر سبھا کے نام سے تخلیق کیے جانے والے دوسرے ڈراموں سے متعلق ساری معلومات بڑی تحقیق سے ایک جگہ جمع کر کے اردو ڈرامے کے ارتقا کے ابتدائی سفر کی نشاندہی کی ہے۔ اس کے علاوہ اندر سبھا کے متن کو بھی پیش کر دیا ہے۔

. اس کتاب کا پہلا ایڈیشن ۱۹۵۶ء اور دوسرا ۱۹۶۸ء میں شائع ہوا۔ مسعود صاحب کن وجوہات کی بنا پر اردو ڈرامے کی طرف مائل ہوئے اس کے بارے میں انہیں کے پیش کردہ حقائق اس طرح سے ہیں:-

> ''جنوری ۱۹۲۴ء کی بات ہے کہ انجمن ترقی اردو کے بلند پایہ سہ ماہی رسالے ''اردو'' میں جوان دنوں اورنگ آباد دکن سے شائع ہوا تھا، محمد عمر نورالٰہی مرحومین کا ایک مقالہ ''ہندوستان کا ڈراما'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ یہ مقالہ بڑی کاوش اور تحقیق سے لکھا گیا تھا۔ لیکن تحقیق کی بنیاد زیادہ تر قیاسیوں اور افواہوں پر تھی۔ اس لیے جو نتیجے نکالے گئے وہ بیشتر حقیقت سے دور تھے۔ اس مقالے کو دیکھ کر مشہور ادیب مولوی عبدالحلیم شرر نے اپنے ماہ نامے ''دلگداز'' میں ایک مضمون شائع کر کے صحیح حالات پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس مضمون کے جواب میں محمد عمر نورالٰہی صاحبان نے لاہور کے رسالے ''ہزار داستان'' میں ایک مضمون شائع کیا جس میں اپنے قیاسوں کی تائید میں کچھ اور قیاسی دلیلیں پیش کر کے اپنے خیال میں شرر کے ہر قول کو رد کر دیا۔ کچھ مدت کے بعد جب انہوں نے ڈرامے کی مبسوط تاریخ ''ناٹک ساگر'' کے نام سے شائع کی تو اس میں

''دل گداز'' اور ''ہزار داستان'' والے دونوں مضمون شامل
کردیئے اور اندر سبھا کے متعلق وہی سب باتیں دہرا دیں
جو رسالہ اردو میں لکھ چکے تھے۔ غلط اطلاعوں پر یہ اعتماد
اور بے بنیاد قیاسوں پر یہ اسرار دیکھ کر راقم نے ایک مضمون
''اندر سبھا اور شرح اندر سبھا'' کے عنوان سے اپریل ۱۹۲۷ء کے
رسالہ اردو میں شائع کیا جس نے اندر سبھا کے متعلق کچھ نئی مستند
معلومات پیش کی۔ اس کے بعد اس موضوع پر بہت کچھ
لکھا گیا مگر تحقیق اس جگہ سے آگے نہ بڑھی جہاں میں نے
اسے چھوڑا تھا۔''

(لکھنؤ کا عوامی اسٹیج' دیباچہ ص ۹)

مسعود صاحب کا یہ دعویٰ بالکل صحیح ہے کیوں کہ انہوں نے جن مآخذ تک رسائی حاصل کر کے یہ معلومات جمع کیں ان سے زیادہ مستند مآخذ اور کوئی ہو ہی نہیں سکتے تھے۔ وہ اس سلسلے میں خود اظہارِ خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں:-

''اندر سبھا کے مصنف امانت لکھنوی کے حالات مستند ترین
مآخذوں سے لیے گئے ہیں' یعنی ''شرح اندر سبھا'' جو خود
امانت نے لکھی ہے۔ ''خزائن الفصاحت'' جو امانت کا دیوان
ہے' دیباچہ خزائن الفصاحت جو امانت کے فرزند اکبر
لطافت نے لکھا ہے' تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا اور تذکرۂ سراپا سخن
جن کے مولف ناصر اور محسن' امانت کے ہم عصر اور ہم وطن ہیں۔
ان تحریری مآخذوں کے علاوہ امانت کے بیٹے فصاحت اور
پوتے بلاغت کے بیانوں سے بھی مدد لی ہے اور ایک آدھ
بات نادر لکھنوی کے تذکرۂ نادر اور صابر دہلوی کے 'گلستانِ سخن'

سے بھی لی ہے۔ یہ دونوں بھی امانت کے ہم عصر تھے۔"

(لکھنؤ کا عوامی اسٹیج' ص ۱۰)

مسعود صاحب کے اس بیان کے ساتھ ساتھ اگر کتابیات کی اس فہرست پر بھی نظر ڈالیں جو کتاب کی ابتدا میں شامل کی گئی ہے تو یہ کہنے میں کوئی قباحت محسوس نہیں ہوتی کہ ہر بیان نہایت مستند اور حقیقتِ حال کی منہ بولتی تصویر ہے۔

اس کتاب کے دیباچے میں ہی مسعود صاحب ان غلط بیانیوں کی بھی تصحیح کر دیتے ہیں جو امانت کو اردو کا پہلا ڈراما نگار اور اندر سبھا کو اردو کا پہلا ڈراما قرار دیتے ہوئے غیر محتاط محققین نے عام کیں۔ اسی طرح بعض حضرات کے اس خیال کی بھی انہوں نے تردید کی کہ شکنتلا ناٹک اردو کا پہلا ڈراما اور نواز پہلا ڈراما نگار ہے اور آخر میں بڑے وثوق کے ساتھ اندر سبھا کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے فرمایا:-

"اندر سبھا اردو کا پہلا ڈراما نہیں ہے۔ لیکن اس سے اس کی تاریخی اہمیت میں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو عوامی اسٹیج کے لیے لکھا اور کھیلا گیا۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جس کو عام مقبولیت نے ملک میں شہر شہر اور اودھ میں گاؤں گاؤں پہنچا دیا۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو چھپ کر منظر عام پر آیا اور سینکڑوں مرتبہ شائع ہوا۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو ناگری گجراتی اور مرہٹی خطوں میں بھی چھاپا گیا اور اس کا ترجمہ جرمن زبان میں کیا گیا۔" (دیباچہ ص ۱۱)

اسی دیباچے سے ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اندر سبھا کا ایک اچھا ایڈیشن سب سے پہلے محمد عمر نور الٰہی صاحبان نے ۱۹۲۶ء میں شائع کیا تھا۔

دیباچے کے بعد "اردو عوامی اسٹیج کا بانی۔ امانت لکھنوی" کے عنوان سے مستند مآخذ کی مدد سے امانت کی حیات و ادبی خدمات' اولاد' تلامذہ' رعایت لفظی' مرثیہ گوئی'

نثر نگاری وغیرہ کے بارے میں معلومات فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ اندر سبھا کا سبب تالیف پوری تفصیلات کے ساتھ درج کرتے ہیں۔ لیکن ابتدا میں ناٹک ساگر کے مولفین اور سید امتیاز علی تاج کے خیالات کی تردید کرتے ہوئے شواہد کے ساتھ اس بات کو پیش کرتے ہیں کہ نہ تو واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی تھا اور نہ امانت کی رسائی شاہی دربار تک تھی۔ متذکرہ حقائق کو وہ اس دور کے تاریخی، سوانحی اور دوسرے صحیفوں کی روشنی میں پیش کرتے ہوئے فرماتے ہیں:-

> ''کسی مورخ، کسی سوانح نگار، کسی تذکرہ نویس نے واجد علی شاہ کے عہد میں بلکہ انتزاع سلطنت کے پچاس ساٹھ برس بعد تک، یہ کہیں نہیں لکھا کہ واجد علی شاہ کے درباریوں میں کوئی فرنگی بھی تھا اور نہ یہ کہ امانت کا شاہی دربار سے کوئی تعلق تھا۔ واجد علی شاہ نے اپنی کتابوں میں جگہ جگہ اپنے درباری شاعروں کا ذکر کیا ہے۔ رقص وسرود کے جلسوں کا بیان کیا ہے اور ان کے حکم یا فرمائش سے جو ناٹک تیار کیے گئے تھے ان کا تفصیلی حال لکھا ہے، مگر امانت اور اندر سبھا کا کہیں نام بھی نہیں لیا ہے۔''

(ص ۴۸-۴۹)

اس کے بعد امانت کے فرزند اکبر سید حسن لطافت کے حوالے سے سبب تالیف بتاتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''احباب نے فرمائش کی کہ قصۂ راجا اندر اس طرح نظم کیجیے کہ جس میں غزلیں اور مثنوی اور نثر اور ٹھمری اور ہولیاں اور بسنت اور ساون اور دادرے اور چھند ہوں تاکہ اس زبان میں بھی طبیعت کی جودت اور ذہن کی رسائی دیکھیں۔ بہ سبب اصرار ہر دوست و یار چار و ناچار ۱۲۶۵ھ میں یہ قصہ تصنیف کیا اور اندر سبھا اس کا نام رکھا۔''

لیکن امانت خود اندر سبھا کی شرح میں ''سبب تالیفِ کتاب اندر سبھا'' کے عنوان کے تحت جو کچھ فرماتے ہیں وہ قدرے مختلف ہے۔ ملاحظہ کیجیے:-

"وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا۔ زبان کی وابستگی

سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔ ایک روز کا ذکر ہے کہ

حاجی مرزا عابد علی، یگانۂ ازلی، رفیق شفیق، مونس و غم گسار، قدیمی

جاں نثار، شاگرد اول، موزوں طبیعت تخلص عبادت، عاشقِ کلام

امانت، انہوں نے از راہِ محبت کہا کہ بے کار بیٹھے بیٹھے گھبرانا

عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ رہس کے طور پر طبع زاد نظم کیا

چاہئے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہووے اور خلق میں

شہرت ہووے۔ آخرالامر موافق ان کی فرمائش کے بندہ اس

کے کہنے پر آمادہ ہوا۔" (ص ۵۰)

ان بیانات کی روشنی میں مسعود صاحب یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اندر سبھا کی تخلیق میں واجد علی شاہ کا کوئی ہاتھ نہ تھا اور نہ اس میں انہوں نے راجا اندر کا کردار ہی نبھایا۔

مسعود صاحب امانت کے فرزندِ اکبر لطافت کے بتائے سالِ تصنیف ۱۲۶۵ھ کی بھی قرائن سے اصلاح کر کے اسے ۱۲۶۸ھ قرار دیتے ہیں اور ڈیڑھ برس بعد اس کا جلسہ تیار ہو کر ۱۲۷۰ھ میں پیش کیے جانے کی بات کرتے ہیں۔ جو ۱۲۷۱ھ میں چھپ کر خاص و عام تک پہنچتا ہے۔ مسعود صاحب نے اندر سبھا کے دوسرے مطبوعہ نسخوں کی تفصیلات بھی درج کر دی ہیں اور یہ بھی بتایا ہے کہ سال ڈیڑھ سال کے اندر ہی اندر سبھا کئی بار مختلف چھاپہ خانوں سے چھپی لیکن چھاپنے والوں کی بے احتیاطی کی وجہ سے اس میں بہت سی غلطیاں بھی راہ پا گئیں۔ چنانچہ کتاب کی تصحیح مصنف سے کرا کے اسے پھر شائع کیا گیا۔ تصحیح کے دوران مصنف نے اس نسخے میں سے بہت سے غزلیں نکال دیں اور بہت سوں کا اضافہ بھی کیا۔ مسعود صاحب نے دوسرے نسخوں سے مقابلہ کر کے تبدیلیوں اور اضافوں کی بھی نشاندہی کر دی ہے۔

مصنف نے اندر سبھا کے مآخذ کا بھی تفصیل سے جائزہ لیا ہے اور اس دور کے

مختلف قصوں، داستانوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ امانت نے اس دور کے بہت سے قصوں سے عناصر اخذ کر کے اس قصے کو تیار کیا۔ وہ لکھتے ہیں:-

> ''اندر سبھا کے قصے میں کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ جو چیزیں مدت سے زبانی قصوں کہانیوں میں مشہور تھیں، انہیں کو لے کر امانت نے اپنا ناٹک مرتب کر لیا اور اس کی ترتیب میں بھی کوئی خاص ندرت پیدا نہ کر سکے۔ امانت کا خاص کارنامہ یعنی اندر سبھا کا طبع زاد پہلو صرف یہ ہے کہ اس کے گیت، غزلیں، منظوم مکالمے سب امانت کی فکر کا نتیجہ ہیں۔'' (ص ۹۵)

اندر سبھا کے مقامات سے بھی مصنف نے بڑی تفصیلی بحث کی ہے سنگدیپ، پرستان، قاف، آسمان، اختر نگر اور ہندوستان یہاں تک کہ زمین تک کی حقیقی صورتِ حال کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ قصے کا تعلق تو کسی اور دنیا سے ہے لیکن اسے چونکہ زمین پر پیش کیا جانا مقصود ہے اس لیے بار بار یہ ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ رہس پرستان میں نہیں زمین پر کھیلا جا رہا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ بڑی تحقیق سے ان مقامات کے بارے میں بھی معلومات فراہم کر دیتے ہیں جو دراصل زمین پر نہیں کسی ایسی جگہ پر ہیں جس کا زمین سے دور کا بھی رشتہ نہیں۔

اندر سبھا کی زبان سے متعلق وہ فریڈرش روزن کے پیش کردہ خیالات کی تعریف کرنے کے باوجود ان سے اتفاق نہیں کرتے اور کہتے ہیں کہ ''حقیقت میں سب ہندی گیتوں کی زبان یکساں ہے بعض گیتوں میں اردو کا عنصر بھی پایا جاتا ہے، کسی میں کم اور کسی زیادہ لیکن یہ کمی زیادتی محض اتفاقی ہے اور اتنی نمایاں نہیں ہے کہ اس کی بنا پر زبان کے اعتبار سے گیتوں کو دو قسموں میں تقسیم کیا جائے''

اس حصے میں موصوف اندر سبھا کی زبان کا بڑی تفصیل سے جائزہ لیتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں:-

''اندر سبھا میں اردو اشعار، اردو نثر اور ایک اردو گیت کی مجموعی مقدار ساڑھے چار سو بیت اور مخلوط زبان کے گیتوں کی مقدار نوے بیت کے قریب ہے۔ یعنی کتاب کے چھ حصوں میں سے پانچ حصے اردو میں اور ایک حصہ مخلوط زبان میں ہے۔''

اندر سبھا کیسی جگہوں پر کھیلی جاتی تھی آیا اس کے لیے کوئی تھیٹر یا عمارت تیار کی گئی تھی یا نہیں اس کے بارے میں بھی مستند شواہد کی بنا پر معلومات فراہم کی گئی ہیں۔ یہ ایک عوامی کھیل تھا اس لیے اسے اسی طرح سے کھیلا جاتا رہا جس طرح قدیم ہندوستان میں رہس پیش کیے جاتے تھے۔ یعنی کھلے میدانوں' کھیتوں کھلیانوں میں' چوپالوں یا صحنوں میں۔ مسعود صاحب بعض جزئیات کے اعتبار سے اندر سبھا کو قدیم ہندوستانی قدیم یونانی اور انگلستان کے عہد الزبتھ کے ڈرامے سے بھی مشابہ قرار دیتے ہیں۔ قدیم ہندوستانی اسٹیج پر ان کے مطابق صرف پچھلا پردہ پڑا ہوتا تھا۔ ملکہ الزبتھ کے زمانے میں بھی اسٹیج پر صرف پچھلا پردہ ہوتا تھا۔ کھیل کو مناظر میں تقسیم نہ کیا جاتا تھا۔ اندر سبھا میں بھی یہ نہیں کیا گیا ہے۔ اسی طرح عناصر ترکیبی اور پیش کش کے اعتبار سے بھی ان میں بہت حد تک مشابہت دکھائی دیتی ہے۔ کورس کی موجودگی' اداکاروں کا مصنوعی چہرے لگانا وغیرہ دونوں روایتوں میں نظر آتا ہے۔

اندر سبھا میں برتی گئی پوشاکوں کی تفصیلات کو بھی بڑی محنت اور تحقیق سے جمع کیا گیا ہے۔ یہ ساری معلومات شرح اندر سبھا سے حاصل کی گئی ہیں۔

یہ بات شاید کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ اندر سبھا کو اپنے دور میں بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی اور اسے جگہ جگہ نہ صرف چھاپا گیا بلکہ تیار کر کے پیش بھی کیا جاتا رہا۔ مسعود صاحب کی اطلاع کے مطابق ''انڈیا آفس لائبریری لندن میں اندر سبھا کے اڑتالیس مختلف ایڈیشن موجود ہیں۔ ان میں گیارہ ناگری خط میں' پانچ گجراتی خط میں اور ایک گورمکھی خط میں ہے۔'' اس سے بھی اس کی مقبولیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اندر سبھا کی مقبولیت کی وجہ سے دوسرے لوگوں نے جو اسی طرح کے ناٹک لکھے موصوف ان کی

تفصیلات بھی درج کر دیتے ہیں۔ اس مقالے میں اس طرح کی گیارہ کتابوں کا ذکر ہے۔ کچھ ناٹکوں کے بارے میں ڈاکٹر عشرت رحمانی اور سید امتیاز علی تاج کو جو غلط فہمی ہوئی تھی اس کا بھی ازالہ کیا ہے۔ مداری لال کی اندر سبھا کے بارے میں عام غلط فہمی کا بھی نہ صرف ازالہ کیا ہے بلکہ مداری لال کے بارے میں بھی بڑی محنت اور عرق ریزی سے معلومات جمع کر کے اس مقالے میں محفوظ کر دی ہیں۔ پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کے لیے بھی اندر سبھا کو مرتب کروا کر پیش کیا جاتا رہا جو ضرورت کے مطابق اس میں ترمیم و اضافہ بھی کرتی رہیں۔

مسعود صاحب امانت کے ہرے تخلص کے بارے میں مولفین ناٹک ساگر کی رائے کی بھی تردید کرتے ہوئے امانت کی اپنی پیش کردہ وجہ کو ہی مستند تصور کرتے ہیں۔ چونکہ امانت کو یہ یقین تھا کہ اس قصے کو مخرب اخلاق تصور کرتے ہوئے پسند نہ کریں گے اس لیے اس میں اس نے تخلص بدل کر استاد کر دیا۔ لیکن غزلوں کی وجہ سے پہچانا گیا۔ میرا خیال ہے یہ بھی صحیح وجہ نہیں ہے کیونکہ متن میں غزلیں ایسی ہیں جن میں امانت تخلص ہی برتا گیا ہے۔ میرا خیال ہے اس میں وزن یا بحر کی مجبوری بھی ہو سکتی ہے جہاں جو تخلص وزن میں آ گیا وہاں اسے استعمال کر لیا۔ بہر حال مسعود صاحب امانت کی اپنی دلیل کو وزن و وقار عطا کرنے کے لیے بہت سے دوسرے حضرات کی آرا کو بھی اس حصے میں نقل کر دیتے ہیں۔

آخر میں شرح اندر سبھا کے ساتھ ساتھ اندر سبھا کا پورا متن بھی شامل کر دیا ہے تا کہ قارئین اگر چاہیں تو ان دونوں کا خود بھی مطالعہ کر کے رائے قائم کر سکیں۔

ضمیمے میں اندر سبھا کے گیتوں کی زبان کے صوتی، صرفی، نحوی اور لفظی اختلافات کو بھی سامنے لایا گیا ہے۔

جہاں تک تحقیق کے فن کا تعلق ہے یہاں بھی ہمیں وہ خامیاں نظر آتی ہیں جن کا لکھنؤ کا شاہی اسٹیج کے زمرے میں ذکر کیا گیا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا ہے ان سے صرف نظر کرنا ہی بہتر ہے۔

☆☆☆

کشمیر کی اردو نثر میں اسلامیات

کشمیریوں کو زمانہ قدیم سے ہی مختلف زبانوں کے ادبیات سے گہری دلچسپی رہی ہے، اس بات کی تاریخی شہادت موجود ہے کہ چودھویں صدی عیسویں کے آس پاس یہاں فارسی ادب کے رواج پانے سے پہلے کشمیر کے برہمن زادگان زندہ دل اعلیٰ سنسکرت ادب کا تقریباً نوے فیصد حصہ پروان چڑھانے میں مصروف عمل تھے۔ چودھویں صدی کے بعد جب اس علم دوست بستی نے فارسی ادبیات کو اپنی متاع عزیز سمجھنا شروع کرلیا تو یہ خطۂ جنت ارضی دیکھتے ہی دیکھتے ایران صغیر کہلایا۔ پھر جب کئی صدیوں بعد محتاجِ توجہ اردو نے ادب پروران کشمیر سے روایتی شفقت کا تقاضا کیا تو اس خطے نے پورے ملک میں اردو دوستی کا منفرد مظاہر کیا اور اردو کو اپنے یہاں سرکاری زبان بنا کر اپنے آپ کو مشترکہ تہذیب کی سب سے تابندہ علامت کا قدر دان بلکہ پاسبان ثابت کردیا۔

امید ہے کہ آپ ایک کشمیری ادیب کی زبان سے نکلی اس بات کو ہماری خودستائی پر محمول نہ کریں گے کہ کشمیری لوگ بحیثیت مجموعی احسان یاد رکھنے اور مہمان کو عزیز جاننے میں اگر عربوں سے ایک قدم آگے نہیں تو ان کے برابر ضرور ہیں، خاص طور پر اگر ان کا مہمان کریم النفس اور اردو کی طرح تمدن ساز بھی ہو۔ چنانچہ اردو کے تئیں کشمیریوں کی

قدردانی بھی ان کے ایسے ہی ملے جلے جذبات کی آئینہ دار ہے' مناسب رہے گا۔ اگر میں تمدن کشمیر پر اردو کے گرانقدر احسانات اور کشمیری زبان کے موجودہ امید افزاء رسم الخط پر اردو کے انمٹ نقوش کی یاد آوری کے سلسلے میں اس زبان کی تاریخی حیثیت اور تمدن ساز رول کا اعتراف کرنے کے لیے مرحوم شمیم احمد شمیم کے ایک دیانت دارانہ اور بے باکانہ بیان کی چند سطریں اس مقالے کے ماتھے پر سجالوں۔ مرحوم نے ۱۹۷۵ء میں لکھا تھا:

''یہ زبان جو پچھلے ۲۸ برسوں سے اپنے ہی وطن میں اجنبی قرار دی گئی ہے اور جس کے خلاف کئی بار قتل کے فتویٰ صادر ہو چکے ہیں۔ ہماری ریاست کی سرکاری زبان ہے۔ اس طرح ریاستی آئین نے اردو کو بغیر کسی جدوجہد اور کشمکش کے وہ منصب اور مقام عطا کیا ہے کہ وہ اپنے آبائی وطن اتر پردیش اور دلی میں حاصل کرنے کا خواب بھی نہیں دیکھ سکتی۔ اردو کے ساتھ ہماری یہ محبت اور مروت ایک رعایت یا مصلحت نہیں بلکہ ہماری سیاسی تاریخ' ہماری جغرافیائی حیثیت او رہماری تعلیمی اور تہذیبی ضروریات کا ایک منطقی نتیجہ ہے۔ یہ زبان سرکاری قرار دیئے جانے سے پہلے جاری جنگ آزادی کی زبان رہ چکی ہے اور ۱۹۳۱ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک ریاست کے اندر اور باہر ہم نے اپنی جدوجہد احتجاج اور مکالمے کے لیے جس زبان کا سب سے زیادہ اور مؤثر استعمال کیا ہے۔ وہ اردو ہی ہے۔ جموں اور کشمیر کے درمیان سیاسی مکالمے اور تہذیبی اشتراک کے لیے بھی اردو ہی ہمارے کام آتی ہے اور لداخ اور کرگل جیسے دور افتادہ علاقوں کے ساتھ اپنا سیاسی اور ذہنی رابطہ برقرار رکھنے کے لیے ہم اردو کے علاوہ کسی دوسری زبان کا سہارا نہیں لے سکتے۔ یہ تینوں

جغرافیائی وحدتیں تین لسانی اکائیاں بھی ہیں اور ان تینوں کے
درمیان صرف اردو ہی ایک رابطے کی زبان ہے اور یہی وہ حقیقت
ہے کہ جس نے آزادی کے بعد ہمارے سیاسی رہنماؤں کو یہ ہمت
اور بصیرت دی کہ وہ لسانی تعصّبات تو ہمات سے بلند ہوکر اس زبان
کو ریاست کی سرکاری زبان بنائیں........ اردو کو ریاست کی
سرکاری زبان بننے سے اردو کو کوئی فائدہ ہوا یا نہیں۔ یہ کہنا
مشکل ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو نے ریاست کے
تینوں حصوں کے درمیان رابطے کی زبان کے فرائض انجام دے
کر ہماری بہت سی مشکلیں حل کر دی ہیں'' [1]

شمیم مرحوم کے اس لمبے اقتباس کی روشنی میں ان حالات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ جن کے تحت کشمیریوں نے اردو کو ۱۹۳۱ء کے بعد سیاسی تقریروں کی طرح مذہبی تحریروں کے لیے بھی بہت زیادہ استعمال کیا ہے۔ چنانچہ سیاسی پلیٹ فارم پر جہاں اردو کو مسلم کانفرنس، نیشنل کانفرنس اور نیشنل کانگریس نے یکساں بے تکلفی سے استعمال کیا ہے۔ وہاں سیرتی جلسوں اور دینی مضمونوں کے لیے بھی اسی زبان کا بے تکلفانہ استعمال ہوتا رہا ہے جس کے نتیجے میں اردو کو کشمیری عوام کے اور نزدیک پہنچنا نصیب ہو گیا ہے۔ البتہ اسے دینی تبلیغوں کے لیے برتنے والے علماء دین کے بے تکلفانہ استعمال میں یہاں جس لسانی پہلو پر فوراً نظر پڑتی ہے وہ فارسی الفاظ کی غلغلگی یا کشمیری اردو کی فارسیت، مقامی لہجہ، تلفظ و تذکیر و تانیث ہے۔ اس پہلو کے پس منظر کو اجاگر کرنے کے لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ میں شاعر مشرق علامہ اقبال کے اس اہم خط کے تین جملے بھی پڑھ کر سناؤں جو آپ نے ۱۲ مارچ ۱۹۲۲ء کو لاہور سے شاعر کشمیر مہجور کے نام لکھا تھا۔ مطلوبہ تین جملے یہ ہیں:

---

[1] شیرازہ جلد ۱۴، ۵ صفحہ نمبر ۳۳

''افسوس ہے کہ کشمیر کا لٹریچر تباہ ہوگیا۔اس تباہی کا باعث
سکھوں کی حکومت اور موجودہ (ڈوگرہ) حکومت کی لاپرواہی' نیز
مسلمانانِ کشمیر کی غفلت ہے۔کیا یہ ممکن نہیں کہ وادی کشمیر کے
تعلیم یافتہ مسلمان اب بھی موجود لٹریچر کی تلاش وتحفظ کے لیے
ایک سوسائٹی بنائیں'' [1]

علامہ کے خط یہ فکر انگیز عبارت بیک وقت دو اہم سوالوں کو جنم دیتی ہے پہلا سوال یہ کہ ۱۹۲۲ء سے پہلے کشمیر کا ایسا کون سا لٹریچر تھا جس کے تباہ ہو جانے کا علامہ مرحوم کو اتنا افسوس تھا؟ دوسرا یہ کہ تلافیٔ مافات کے لیے قائم کی جانے تلاش وتحفظ سے متعلق سوسائٹی کا علامہ کے ذہن میں کون سا نقشہ تھا؟

یہ دونوں سوال گہری تحقیق اور واضح نشاندہی کا تقاضا کرتے ہیں جس کی مجھے اس مقالے میں گنجائش دکھائی نہیں دیتی۔میں زیادہ سے زیادہ اس اسلامی نثر کی جانب چند اشارے کروں گا جس کا سکہ کشمیر میں صدیوں تک جاری رہا ہے۔میری مراد کشمیر میں مذہب اسلام کی ترویج و اشاعت سے متعلق علمائے دین او رصوفیائے کرام کی عربی او رفارسی تحریروں سے ہے۔آپ سب یہ جانتے ہوں گے کہ برصغیر کے دوسرے اہم علاقوں کی نسبت خاص طور پر سندھ لاہور' بمبئی' کلکتہ اور دہلی کی نسبت کشمیر میں اسلام بہت دیر سے پہنچا تھا۔لیکن نسبتاً بہت جلد پھیلا تھا اور وہ بھی ایک قطرۂ خون بہے بغیر چنانچہ ۷۲۵ ہجری میں جب کشمیر کا اقتدار تبتی شہزادہ رینچن نے سنبھالا۔تو اس نے کشمیر میں دینی درس وتدریس سے کئی سالہ وابستگی رکھنے والے شہمیر کو اپنا وزیر بنالیا جو اسی سال ترکستان سے یہاں آنے والے روحانی بزرگ حضرت بلبل شاہ اور رینچن کے درمیان اس وقت ایک قابل ترجمان اور انٹرپٹر ثابت ہوگیا۔جب رینچن نے اپنے درباریوں اور رعایا

---

[1] اصل خط جو ابن مہجور کی تحویل میں دیکھا گیا ہے۔

کی بڑی تعداد سمیت ان کے سامنے شاہی سطح پر اسلام قبول کرلیا اور سلطان صدر الدین کہلایا۔ اس طرح سے پہلے ہی مرحلے پر تفہیم دین کے لیے چھوٹے موٹے رسائل کی ضرورت لاحق ہوگئی تھی جن کی بنیاد بابا بلبل شاہ ترکستانی کے ہمراہ آئے ہوئے عالم دین مولانا احمد علامہ نے چند سال بعد سلطان شہاب الدین کے عہد میں فتاویٰ شہابیہ اور شہاب ناقلب جیسے رسالے لکھ کر رکھی۔ اس کے چند سال بعد تعلیم دین کی شناسائی نے افقوں سے اس وقت ہوگئی جب ۷۷۴ ہجری سے ۷۸۶ ہجری تک کے عرصے میں تین بار کشمیر تشریف لانے والے امیر کبیر میر سید علی ہمدانی المعروف حضرت شاہ ہمدانؒ نے اپنے بیسیوں رسالوں کے علاوہ اپنی مایہ ناز تصنیف ذخیرۃ الملوک اور چار سو اولیاء کرام کے وظائف پر مشتمل اوراد فتحیہ کے الوہی نغموں سے اس خطے کو توحید کا نغمہ زار بنا دیا۔ شاہ ہمدان کے اکثر چھوٹے بڑے رسالوں کے بعد وقتاً فوقتاً منظر عام پر آنے والے ذہنی نثر پاروں کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ مثال کے طور پر آپ کے فرزند میر محمد ہمدانی سے منسوب شمۂ منطق سید محمد خاوری کی شرح لمحات سید احمد کرمانی کی تنویر السراج سید حیدر اصفہانی کتاب مزمل، حاجی ابراہیم اوہم کی مقامات، قاضی حسین شیرازی کا رسالہ احادیث دینیہ، مولانا کبیر کی کتاب شرع، ملا احمد کی مراۃ الاولیا، حکیم منصور کی کفایۂ منصوری، میر شمس عراقی کی احوط اور رسالہ عقائد، بابا داؤد خاکی کی دستور السالکین، حضرت ایشان شیخ یعقوب صرفی کا رسالہ مقامات مرشد، بابا علی رینہ، بابا حیدر تلہ ملی اور خواجہ حبیب اللہ نوشہری جیسے دیگر صوفیاء کے رسائل وہ اولین سنگ میل ہیں جنھوں نے پہلی بار کشمیری ذہن کو اسلامی نثر سے متعارف اور مانوس کیا ہے کیونکہ یہ رسالے قرآن کی آسمانی اور احادیث کی انسان نواز نثر کے زیر سایہ پیش ہونے کا دعویٰ رکھتے تھے، دوسری جانب ان میں موجود اختلاف رائے کے باوجود دراصل انہی عربی اور فارسی تحریروں نے کشمیر کے اس سنجیدہ ذوق علمی کی بنیاد رکھی تھی جس کی بدولت آگے چل کر اردو نثر کو بہمہ وجوہ اسلامی موضوعات سے وابستہ رہنا نصیب ہوا ہے۔ کشمیریوں کی ذہنی تربیت کے ضمن میں خصوصاً اس توحید خالص کا نام لیا جا سکتا ہے

جس کی علمبرداری کا حق مذکورہ رسائل سے پہلے حضرت شاہ ہمدان کے رسالہ مناجات رسالہ اسرار وجی، مکتوبات اور براۃ التابین جیسے نثر پاروں نے ادا کیا ہے۔ چنانچہ جب پچھلے سال مولانا علی میاں (سید ابوالحسن علی ندوی) یہاں تشریف لائے تو ان کی نظر بھی فوراً عرصے تک بندگی کے خوگر رہے کشمیریوں کے اس عقیدتی پہلو پر گئی۔ چنانچہ اشاراتی انداز سے اس کا ذکر ان کی تقریروں کے مجموعے "تحفہ کشمیر" میں بھی یوں ہوا ہے:

"حضرت سید علی ہمدانی کو جو چیز یہاں کھینچ لائی وہ غیرت توحید تھی۔ یہ بھی آپ یاد رکھئے کہ سید علی ہمدانی نے اس سرزمین کو بزورِ شمشیر فتح نہیں کیا۔ محبت سے فتح کیا ہے۔ خلوص سے فتح کیا ہے، درد سے فتح کیا ہے میں نے عربوں کے ایک جلسے میں بھی یہ بات کہی۔ میں نے کہا کہ کوئی اندازہ کر سکتا ہے، اس شخص کی روحانیت کا، اس شخص کی تاثیر کا، جس نے تین دورے کئے اور پورے کے پورے خطے کو مسلمان بنالیا...... خدا کا ایک بندہ چند ساتھیوں کے ساتھ آتا ہے اور پورا کا پورا خطہ مسلمان ہو جاتا ہے اور اللہ تعالیٰ کے فضل سے آج بھی وہ مسلمان ہے"۔

بہر حال خطۂ کشمیر کو حکمت، تہذیب، علم اور دین سے نوازنے والے شاہ ہمدان کشمیریوں کے ایسے روحانی معمار ہیں جن کی تحریروں کے ترجموں سے بھی یہاں کی اردو نثر کو بہت کچھ ملا ہے مثال کے طور پر آپ کی بصیرت افروز تصنیف ذخیرۃ الملوک کا وہ اردو ترجمہ جس کی کئی قسطیں مولانا قاسم شاہ بخاری پرنسپل اورینٹل حنفیہ کالج کی کاوش سے بصیرۃ السلوک کے نام کے تحت منظر عام پر آ گیا ہے یا اوراد فتحیہ اور کبریت شریف کے وہ ترجمے اور تفسیریں جو مرحوم مولانا عبدالکبیر صاحب سابقہ پرنسپل مدینتہ العلوم نے منظر عام پر لائی تھیں۔ اس قبیل کے رسائل اور تالیفات کے دیگر اردو ترجمے بھی ذوق علمی کے لیے کم و

بیش تقویت کا باعث بنتے رہے ہیں۔ مثال کے طور پر بابا داؤد خاکی کی دستور السالکین اور بابا داؤد مشکواتی کی اسرار الابرار کے وہ اردو ترجمے جو مرحوم پروفیسر طیب شاہ، صدیقی مرزا کمال الدین شیدا، مسٹر عبدالرشید نازکی اور مسٹر محمد طاہر وتر ہیلی کی مشترکہ کوششوں سے اردو میں حرز المحبین اور ریاض الاخبار جیسے ناموں کے تحت منظر عام پر آتے رہے ہیں اور دستور السالکین کی تلخیص اور توضیح کا جو نیا معیار قاری سیف الدین صاحب نے متاع نور پیش کر کے کیا ہے وہ بڑی مبارک کوشش معلوم ہوتی ہے۔ اس طرح کے سنجیدہ ترجموں اور تلخیصوں کے پیش کرنے کا ذوق ابھی کشمیر کے دینی عالموں میں کم ہی نظر آتا ہے۔ حالانکہ مختلف دینی ادارے اور تنظیمیں ایسے کتنے اہم کام انجام دینے کی اہل ہیں۔ بشرطیکہ وسائل کی فراوانی کے ہوتے ہوئے انہیں اس توفیق کی سعادت بھی ملے جس کو بزور بازو حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ ''تا نبخشد خدائے بخشندہ'' اس معاملے میں پیر غلام حسن کھویہامی کی تاریخ میں شامل تیسری جلد اسرار الاخیار کا اردو ترجمہ (باوصف چند کمیوں کے) خاص مثال بنا کر پیش کیا جاسکتا ہے جس کو محض دو تین صاحبان ذوق کی سعی کہنا چاہیے۔

مختلف تراجم کے علاوہ جہاں کشمیر میں کئی اردو جریدوں اور روزناموں نے اردو نثر کو پنپنے کی تحریک دینے میں گرانقدر حصہ ادا کیا ہے۔ مثلاً معارف، تجلی، مدینہ اور الجمیعۃ وغیرہ وہاں وادی میں منعقد کی گئیں مختلف کانفرنسوں اور سمیناروں میں پڑھے گئے ان عالمانہ مقالات کے مجموعے شائع ہو جانے سے بھی یہاں کی اسلامیات سے متعلق اردو نثر نے میلانات سے ہمکنار ہوتی نظر آرہی ہے۔ جن کو مختلف انجمنوں اور اداروں نے شائع کیا ہے۔ مثال کے طور پر ۱۹۷۵ء سے ۱۹۸۰ء تک کے عرصے میں آل جموں و کشمیر مسلم اوقاف ٹرسٹ کا شائع کردہ ''مجموعہ تجلیات انور'' کشمیر کلچرل آرگنائزیشن کا مجلّہ ''علمدار'' کلچرل اکادمی سرینگر کا مجموعہ ''شمس العارفین'' اور ''برج نور'' اور کشمیر یونیورسٹی اقبال انسٹی ٹیوٹ کا اقبال اور تصوف نام کا جریدہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

تیسرے نمبر پر پی، ایچ، ڈی اور ایم فل سطح کے وہ تحقیقی مقالے ہیں جن میں دینی

اور صوفیانہ شخصیتوں کے علمی کارناموں کو روشنی میں لے آنے کی سعی کی جاتی ہے۔ ان تحقیقی مقالوں کی بدولت بھی کشمیر کی اردو نثر میں اسلامی موضوعات سے متعلق قابل قدر مواد جمع ہو رہا ہے مثال کے طور پر مرحوم پروفیسر عبدالقادر سروری کی ''کشمیر میں فارسی زبان و ادب کی تاریخ''، ''میری تاریخ''، ''ادبیات فارسی در کشمیر۔ شہمیری دور''، شعبۂ اردو کے ڈاکٹر اسداللہ کامل کا سیرت رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم سے متعلق تحقیقی مقالہ اور اسی شعبے کے اساتذہ ڈاکٹر اکبر حیدری اور ڈاکٹر محمد زمان آزردہ کے اردو میں مرثیوں سے متعلق تحقیقی مقالے اسی طرح شعبۂ فارسی میں کشمیر کے دو برگزیدہ صوفی شاعروں شیخ یعقوب صرفی اور خواجہ حبیب اللہ نوشہری پر بالترتیب مسٹر غلام رسول جان اور مسٹر محمد امین قادری کے تحقیقی مقالے اور اقبال انسٹی ٹیوٹ میں کشمیر کے صوفی شعراء سے متعلق تحقیقی مقالے سنٹرل ایشین سٹیڈیز کے شعبے میں تصوف کے مختلف سلسلوں پر لکھے گئے مقالوں کی تلخیص اور ان شعبوں کے جریدوں کے لیے لکھے جانے والے مختلف مضامین جن کے منظر عام پر آجانے سے یہاں کی اردو نثر کو اسلامیات کے تعلق سے ایک نیا موڑ ملنے کی توقع کی جا سکتی ہے۔

چوتھے نمبر پر مختلف ادبی اور مذہبی تنظیموں کی طرف سے شائع ہونے والے رسالوں اور جریدوں میں اسلامی موضوعات سے متعلق مختلف تقریبوں پر چھپنے والے وہ مضامین ہیں، جو مختلف مقاصد کی ترجمانی کرنے کے باوجود ایک مشترکہ خدمت انجام دے رہے ہیں اور وہ ہے اردو میں اسلامی ادب کی آبیاری ان رسالوں میں پائے جانے والے نظریاتی اختلافات کے علاوہ ہمیں ایک گونہ احساسِ ندامت کے ساتھ اس بات کا بھی اعتراف کرنا پڑے گا کہ ان رسائل کا شمار درجنوں تک ہونے کے باوجود ان میں سے ایک بھی اب تک ''البلاغ'' یا ''الہلال'' کی سی جاندار نثر کا مظاہرہ نہیں کر سکا ہے، بلکہ مقامی اخباروں خاص طور پر آئینہ، آفتاب اور سرینگر ٹائمز کے بعض مضامین میں پائی جانے والی نثر جیسا زور بھی ان میں دیکھنے کو نہیں ملتا اور دوسری طرف ان میں جدید دور کے ''ہدیٰ'' اور ''ہدف'' جیسے رسالوں میں پائے جانے والے مضامین کی سی بوقلمونی بھی نظر نہیں آتی۔ اگر

خوش فکر اسلاف کے اس مقولے کو معیار بنانے کی اب بھی کوئی گنجائش ہے کہ'' در باغ سرد نیست پھر ست ہم غنیمت است'' تب ملی سرمائے پر چلنے والے ان رسائل کی ہر کوتاہی سے صرف نظر کرنا آسان بن جاتا ہے' ویسے اس معاملے میں بعض رسائل میں چھپے ہوئے چند مضمون ضرور اس قابل ہیں کہ ان پر مزید محنت کرا کر انتخاب کے قابل حصے یکجا کر لیے جائیں۔ اس خدمت میں کشمیر میں وقتاً فوقتاً نکلے ہوئے سب ہی رسالوں کو دعوت شمولیت دی جا سکتی ہے۔ جن میں حسب ذیل رسالے بھی شامل ہو سکیں گے۔ زہے نصیب!

ا۔ ماہنامہ گلریز مرزا عارف صاحب کے اس رسالے میں ۱۹۵۰ء کے بعد حلاج کی کتاب الطّواسین پر پروفیسر محی الدین حاجنی کے کئی تبصرے قسطوں میں چھپے تھے۔

ب۔ ماہنامہ التبلیغ انجمن تبلیغ الاسلام کے اس ترجمان رسالے میں بہت سی دینی شخصیتوں کے حالات اور بہت سے فقہی مسائل پر مبسوط ریویو منظر عام پر آ چکے ہیں۔

ج۔ ماہنامہ الارشاد۔ انجمن شرعی بڈگام اور شعیان کشمیر کا یہ ترجمان امام عالی مقام اور دیگر شہداء کربلا کے حالات و واقعات سے متعلق مضامین آغا سید یوسف الموسوی کی سرپرستی میں شائع کرتا رہا ہے۔

د۔ نصرۃ الاسلام: انجمن نصرۃ الاسلام کا یہ ترجمان زیادہ بار نہیں چھپا ہے۔ اس کے سرپرست میر واعظ مولوی محمد فاروق اس رسالے کو ایک با اثر رسالہ بنا سکتے تھے۔

ہ۔ ماہنامہ سفینہ: انجمن اتحاد المسلمین کا یہ ترجمان مولانا عباس انصاری کی سرپرستی میں شائع ہوتا رہا ہے۔ الارشاد کی طرح کئی اسپیشل نمبر نکال چکے ہیں۔ جن میں سید الکونین نمبر' شیر دل خاتون نمبر اور سیدۃ النساء نمبر خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

و۔ مدینتہ العلوم (سہ ماہی) حضرت بل میں راقم اسلامی ادارے کے اس ترجمان نے ۱۹۷۰ء میں اپنا پہلا اور آخری شمارہ خواجہ غلام محمد شاہ کی سرپرستی میں جاری کیا تھا۔

ر۔ ترجمان الحق: اسلامک اسٹیڈی سرکل کا یہ ہفت روزہ ترجمان اپنے چند معیاری شمارے پیش کر چکا ہے اس کا قرآن نمبر خاص طور پر قابل تحسین تھا۔

ح۔ ماہنامہ اذان: جو مقامی جماعت اسلامی کی سرپرستی میں شائع ہوتا تھا اور بعد میں ہفتہ وار پھر روزنامہ میں بدل گیا تھا۔

خ۔ ماہنامہ اولیاء: جمعیت محبان اولیاء کا یہ ترجمان سید نور الدین گیلانی اور میر حبیب اللہ کاملی کی سرپرستی میں منظر عام پر آتا رہا ہے۔

ی۔ سلطان الاولیاء مفتی جلال الدین صاحب صدر مفتی کی سرپرستی میں چھپنے والے اس سہ ماہی رسالے کے چند شمارے منظر عام پر آچکے ہیں۔اس میں شامل بعض مضامین کا معیار اونچا پایا گیا تھا۔

ان رسالوں کے علاوہ سوپور، بارہمولہ، اسلام آباد، شوپیان اور کولگام سے بھی بعض وقتوں پر چند رسالے شائع ہوتے رہے ہیں اور پھر مختلف بڑے دنوں خاص طور پر عیدین کے سلسلے میں یہاں کے موقر اخباروں مثلاً، اذان، آفتاب، سرینگر ٹائمز، مسلم، ہمدرد اور چنار وغیرہ ہیں۔

اردو اور کشمیری کے

بعض مشترک عربی فارسی الفاظ

اردو اور کشمیری دونوں ہر چند ایک ہی بڑے خاندان السنہ یعنی ہند ایرانی سے تعلق رکھتی ہیں، اپنے ڈول اور کینڈے کے اعتبار سے خاصی مختلف زبانیں ہیں، ان دونوں کا باہمی تعلق وہ نہیں جو اردو اور پنجابی یا اردو اور بنگالی یا اردو اور گجراتی کا ہے جو ہند آریائی خاندانِ السنہ کی مشترک تاریخ سے جکڑی ہوئی ہیں اردو کا تعلق مدھیہ پردیش (مغربی یو۔ پی اور اطراف کے علاقے) کی شورسینی پراکرت اور اپ بھرنش سے ہے جس کی دو بڑی بولیاں، کھڑی بولیاں اور برج بھاشا علی الترتیب نواحِ دہلی و آگرہ میں رائج رہی ہیں۔ اردو کی بنیاد کھڑی بولی پر جسے خسرو نے مثنوی نہ سپہر میں "زبان دہلی و پیرامن او" کا نام دیا ہے۔ اس کے برعکس کشمیری زبان کا تعلق درد (Dard) خاندان السنہ سے بتایا جاتا ہے جو ہند ایرانی کی وہ شاخ ہے جو ۱۲۰۰ ق م میں اپنے گروہ سے ٹوٹ کر وادی کشمیر اور اس کے اطراف میں پھیل گئی۔ سنسکرت میں اس زبان کی نشان دہی سب سے پہلے اس کے بڑے عالم اور قواعد نویس پاتنجلی نے کی ہے اور اس زبان کو Kashmi اور اس کے بولنے والوں کو Kashmirah کے نام سے یاد کیا ہے۔ پانِنی نے اپنی سنسکرت کی مشہور قواعد اشٹھ ادھیائے (یہ یاد رکھنے لائق ہے) راولپنڈی کے قریب ٹکسلا (Taxila) میں بیٹھ کر لکھی

تھی۔ کشمیری کی قدامت کا ثبوت نغرو کی اشوں نہ سپہر سے بھی ملتا ہے۔ جس میں ہندوستان کی بارہ زبانوں کے نام گناتے ہوئے انہوں نے کشمیری کا بھی نام لیا ہے۔ کشمیری کا تعلق دورِ خاندان السنہ سے بتایا جاتا ہے۔ گو بعض محققین کا میلان یہ ہے کہ وہ اسے بھی ہند آریائی کی ایک شاخ مانتے ہیں۔ دردایک قدیم لفظ ہے جو سنسکرت کی جغرافیہ کی قدیم ترین تصانیف میں ملتا ہے اور (Puranas) میں بھی آیا ہے۔

مواد کی عدم دستیاتی کی وجہ سے یہ بتانا ذرادشوار ہے کہ قدیم کشمیری ''ہندایرانی'' سطح کے کون سے لسانی عناصر اپنے ساتھ لائی تھی۔ کم از کم اس کے مصوتے (Vowels) ایسے ہیں جو نہ قدیم فارسی میں ملتے ہیں اور نہ قدیم ہند آریائی میں۔ مصمتوں (Consonants) میں کوئی آواز ایسی نہیں جو ہند آریائی میں نہ ملتی ہو۔ ts مراہٹی میں موجود ہے۔ گو اس کی ہلکاری شکل tsh کسی ہند آریائی میں موجود نہیں جب کہ پنجابی کے علاوہ بیشتر ہند آریائی زبانوں میں ہلکاری نفسی (Aspirated) آوازوں کے بڑے اچھے جوڑے ملتے ہیں۔

p t t c k b d d j g

ph th th ch kb bh dh dh jh gh

کشمیری میں غائب ہیں۔ کشمیری میں ,r کی ہکاری شکل r,h بھی نہیں ملتی۔ لیکن یہ دلچسپ حقیقت ہے ہلکاری آوازوں کا یہ جدول مع کوز (Rehiflex) آوازوں کے ایرانی میں قدیم زمانے سے نہیں ملتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہندایرانی سے کشمیری اس وقت جدا ہوئی ہے جب وہ تبدیل ہوکر ہند آریائی کی اس سطح پر پہنچ گئی تھی جہاں ہکاری (Aspirated) اور کوز (Rehiflex) آوازوں کا ارتقاء ہو چکا تھا۔

اردو اور کشمیری دونوں کا کلاسیکل فارسی سے سابقہ تقریباً ایک زمانے میں پڑتا ہے اور اسی وقت سے فارسی الفاظ کا مداخل اردو اور کشمیری میں شروع ہوتا ہے۔ شہاب الدین غوری نے دہلی ۱۱۹۳ء میں فتح کی اور اس کے سپہ سالار قطب الدین ایبک

نے ۱۲۰۶ء میں سلطنت غلاماں کی بنیاد ڈالی کشمیر اسلام سے پہلی بار ۱۳۲۵ء میں رینچن شاہ (سلطان صدرالدین) متعارف ہوا اور پھر ۱۳۷۲ء کے دوران شاہ ہمدانؒ کی بدولت یہاں بڑے پیمانے پر تبدیلی مذہب کا سلسلہ شروع ہوا۔ دونوں مقامات پر عربی زدہ فارسی مسلمانوں کی تہذیبی اور ثقافتی زبان کی حیثیت سے ان فاتحین سلوک سلطنت کے ساتھ ان علاقوں میں درآئی ہے۔ کشمیر میں رفتہ رفتہ پنڈتوں نے فارسی سیکھنا شروع کی اور ان میں 'کارکن' کا ایک طبقہ پیدا ہوگیا۔ دہلی اور آگرہ میں سکندر لودھی کے زمانے میں کائستھوں نے بڑے پیمانے پر اس زبان کو سیکھا اور سرکاری دفاتر پر چھا گئے اس تہذیبی میل جول کا نتیجہ یہ ہوا کہ کشمیری اور اردو دونوں کی بالائی پرت (Higher-Vocabulary) فارسی سے مستعار لی جانے لگی۔

مجموعی طور پر کشمیری اس قدر فارسی زدہ نہیں جتنی کہ اردو ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ اردو کا ارتقاء ۱۲۰۰ء تا ۱۹۴۷ء تک مسلسل ہوتا رہا ہے۔ خاص طور پر انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے شروع میں اس میں علمی اور اصطلاحی عربی فارسی الفاظ کا ذخیرہ بہت زیادہ بڑھ گیا۔ اس کے برعکس چوں کہ کشمیری کا علمی اور ادبی زبان کی حیثیت سے ارتقاء بہت دنوں تک نہیں ہوسکا۔ اس لیے یہ ذخائر الفاظ اس میں نہ آسکے۔ ۱۹۰۸ء میں ڈوگرہ راج میں فارسی کے بعد اردو نے یہاں کی سرکاری اور درباری زبان کی حیثیت اختیار کرلی۔ اس لیے اس زمانے میں بھی کشمیری کو علمی و ادبی حیثیت سے بڑھنے کا بہت زیادہ موقع نہیں مل سکا۔ اس کی اصلی ترقی تو آزادی ملنے کے بعد ہو رہی ہے۔ جب کہ اس کے ادبیات کی قدریں ہو رہی ہیں اور اس کے رسم الخط کی اصلاح کی جا رہی ہے' اسی زمانے میں نہایت کامیاب لغات اس میں شائع کی گئی۔ ہر چند ایک/انگریزی کشمیری لغت کبیر اور ایک جامع قواعد کی اب بھی ضرورت ہے۔ ان لغات پر ایک نظر ڈالنے سے یہ معلوم ہوجاتا ہے کشمیری میں عربی فارسی کے بہت سے اضافہ شدہ الفاظ اردو سے اشتراک رکھتے ہیں۔ ان علمی اور اصطلاحی الفاظ میں معنیاتی تبدیلیوں کے امکانات بہت کم ہوگئے ہیں۔ معنیاتی

تبدیلیوں کی زیادہ تر مثالیں اردو الفاظ میں ملیں گی جو دونوں زبانوں نے اپنے اپنے طور پر مشترک ماخذ سے مستعار لیے ہیں اور جو ان زبانوں کا اب جزوِ لائینفک بن چکے ہیں۔

یہ معنیاتی تبدیلیاں عام طور پر دو طرح کی ہیں:

(ا) پہلی وہ جن میں دونوں زبانوں میں معنیٰ کا اختلاف پیدا ہو گیا ہے مثلاً لفظ 'رود' کہ فارسی اردو میں 'ندی' کے معنیٰ رکھتا ہے (ع اے آبِ رودِ گنگا! وہ دن ہیں یاد تجھ کو) کشمیری میں 'بارش' کے معنوں میں آتا ہے۔ دونوں میں 'پانی' کا عنصر مشترک۔ ایک 'بہتا' ہے اور دوسرا 'برستا' ہے۔ اسی لیے اردو میں ''روپیہ بہایا'' جاتا ہے اور کشمیری میں ''روپئی رود'' (یعنی روپے کی بارش) ہوتی ہے۔ اردو میں روپیہ نہیں برستا 'دھن' برستا ہے۔

ایسے بعض اور الفاظ حسب ذیل ہیں:

اردو	کشمیری
امارہ (بدی کی جانب لے جانے والا)	امار۔ محبت
آشنائی (واقفیت)	آشناوی۔ رشتہ دار
بندگی۔ (غلامی)	بندِگی۔ عبادت
بانگ۔ (آواز۔ مرغ کی بانگ)	بانگ۔ اذان (ملا بانگی)
پگاہ (صبح تڑکا)	پگاہ۔ کل (آنے والا)
پرتو۔ عکس	پرتو۔ اثر
پیشین (اگلا)	پیشن۔ ظہر کا وقت
خفتن۔ سونا	خوفتن۔ عشاء کی نماز
زراعت	زراتھ۔ زمینداری
سوز	سوز۔ موسیقی

سونا (بڑا کمرہ)	سونا ۔ چوٚ بوتر
شورا (فکر)	شورا ۔ بورؤد
لب (ہونٹ ۔ کنارا)	لب ۔ دیوار
فرض	حک (حق)
مالدار	مالدار ۔ دنیادار (اردو میں مذموم ہے)
ماہ	ماہ ۔ بوسہ
مسخرہ	مسخر ۔ ایکٹر (Actor)
عرق	اُرق ۔ پسینہ (اردو میں صرف محاورے میں آتا ہے۔ عرق عرق ہوجانا۔)
نخاس (مویشیوں کا بازار)	نکھاس ۔ مویشیوں کا تاجر

۲۔ وہ الفاظ جن کے اصلی معنی بھی کشمیری میں برقرار ہیں لیکن جن میں معنیاتی توسیع بھی ہوئی ہے۔ ایسے الفاظ کی تعداد بہت زیادہ ہے۔

ذیل میں صرف چند مثالیں درج کی جاتی ہیں:

اردو	کشمیری
پرندہ ۔ پنکھی	پنکھی ۔ جانور افسانہ عجائب میں توتے کو جانور (جناور) لکھا گیا ہے۔
زرخیز۔ (زمین کے لیے)	زرخیز ۔ میوٚدار ۔ پھل دار
محراب	محراب ۔ گمبند (اردو میں محراب اور گمبند دو مختلف چیزیں ہیں)
تقدیر	تقدیر ۔ منزل مقصود
حاکم	حاکم ۔ حکم

مُشک	مُشک ۔ خوشبو
ثبوت	ثبوت ۔ نشانۂ
نشان	نشائٔ ۔ منگنی ۔ نسبت (تلفظ کے فرق کے ساتھ)
وفادار	ووفادار ۔ ایماندار
نامور	نامدار ۔ نیک نام
نذر	نذر ۔ بخشش
گناہ	گوناہ ۔ قصوٗر

مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ عربی فارسی الفاظ کی کشمیری میں معنیاتی تبدیلیاں اس قدر نہیں ملتیں جس قدر کہ صوتیاتی۔ چونکہ کشمیری مصوتوی (Vowels) کے لحاظ سے ایک نہایت متمول زبان ہے۔ اس لیے ان الفاظ میں وہ اکثر اپنے مصوتے داخل کردیتی ہے۔ معنیاتی تبدیلیاں کم تر ہونے کا ایک سبب' جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے کشمیری کا بحیثیت ایک زبان کے تاخیر سے ترقی یافتہ ہونا بھی ہے۔ آئندہ صورت حال کیا ہوگی اس کا انحصار اس بات پر ہوگا کہ کشمیری علمی و تعلیمی زبان بننے کے لیے اصطلاحات علمیہ کی جانب کیا میلان رکھتی ہے۔ اگر اس نے خود کو اردو سے قریب رکھا تو اصطلاحات علمیہ کی یکسانیت کی بدولت معنیاتی اختلاف کم تر واقع ہوں گے لیکن چوں کہ خود اردو کا اس سمت میں ارتقاء کم از کم ہندوستان میں رک سا گیا ہے اس لیے نہیں کہا جاسکتا کہ پچیس تیس لاکھ کشمیری بولنے والوں کا اور ان کی زبان کا اس اعتبار سے کیا حشر ہوگا۔ اس کا دارومدار اس پر بھی ہوگا کہ کشمیری کب تک اس ریاست میں سرکاری اور تعلیمی زبان کی حیثیت اختیار کرتی ہے۔ خود اس لحاظ سے اردو کے ارتقاء کے بارے میں متضاد خیالات پیش کیے جاسکتے ہیں۔ جامعہ عثمانیہ اور اس کے دارالترجمے کے بعد اس سمت میں سب سے منظم کوشش مرکزی سرکار

کے ترقی اردو بورڈ کی جانب سے کی جارہی ہے جہاں ازسرنو مختلف علوم کی اصطلاحات وضع کی جارہی ہیں۔ان علمی اصطلاحات سے کشمیری زبان کے عالم اوراساتذہ فائدہ اٹھا سکتے ہیں اورضروری صوتیاتی تبدیلیوں کے ساتھ انہیں کشمیری میں اپنایا جاسکتا ہے۔خاص طور پر ان کا وہ حصہ جن کا تعلق عربی فارسی کے الفاظ سے ہے۔

پروفیسر عارفہ بشریٰ

اردو ناول کی دیومالائی جڑیں

کہانی کہنا اور سننا مشرقی تہذیب کا خاصہ رہا ہے۔ ''آپ بیتی'' یا ''جگ بیتی'' کے بیان کا آغاز وارتقاء مشرق میں کس انداز میں ہوا اس کا تفصیلی جائزہ دراصل ناول کی شعریات کا ہی جائزہ ہے خواہ یہ جائزہ کلاسیکیت کے حوالے سے لیا جائے یا ترقی پسند نقطۂ نظر سے یا پھر جدیدیت کے رجحان کی بنیاد پر لیا جائے۔ ہر حال میں ناول کی ہیئت کی مختلف صورتیں ہی سامنے آئے گی۔

دراصل مشرق کہانیوں کی سرزمین ہے۔ اسی لیے عزیز احمد اور کئی دوسرے دانشوروں نے کہا ہے کہ کہانی کا فن مغرب سے مشرق میں نہیں بلکہ مشرق سے مغرب میں گیا۔ لیکن اتنی بات ضرور ہے کہ نئی قدروں، ثقافتوں اور ہیئتوں کے ساتھ کہانی مختلف نئی شکلوں میں مغرب سے مشرق میں آئی۔ اردو میں مختصر افسانہ (Short Story) اور ناول اپنے موجودہ ہیئتی، فنی اور تخلیقی تقاضوں کے ساتھ مغربی مختصر افسانہ اور ناول کے اثر سے ہی آگے بڑھ رہے ہیں۔ اسی لیے انیسویں صدی میں منشی کریم الدین (خط تقدیر) ڈپٹی نذیر احمد (مراۃ العروس) مرزا ہادی رسوا (امراؤ جان ادا) اور پریم چند (اسرار معابد) کے ہاتھوں اردو میں ناول نگاری کی ابتداء سے لے کر آج غضنفر، پیغام آفاقی، مشرف عالم ذوقی

اورترنم ریاض کے ناولوں تک اردو ناول موضوع اسلوب' ہیئت اور تکنیک وغیرہ کے حوالے سے مغربی ناول کے شانہ بشانہ ارتقائیکے مراحل طے کررہا ہے۔اس دوران سرسید تحریک' ترقی پسند تحریک' جدیدیت اور دیگر نظریات وتصورات جس طرح اردو کی دوسری اصناف پر اثر انداز ہوئے اسی طرح اردو ناول بھی ان سے اثر قبول کرتا رہا۔اس کے ساتھ ساتھ چونکہ دوسری جنگ عظیم کے بعد سے ہی مغربی ادب میں نئے نظریات اور تصورات کے زیر اثر افسانوی ادب میں بھی نئی تبدیلیاں رونما ہورہی تھیں اور اسلوب بیان بیانیہ' موضوع' کردار اور حقائق ومسائل کے بیان کے ساتھ ساتھ ادبی اصناف کی روایتی صنفی حد بندیوں کوتوڑنے اور بدلنے کے رجحانات بھی عام ہوئے ۔چنانچہ فردیت (Individualism) وجودیت (Existentialism) علامت نگاری (Symbolism) تجریدیت نوتاریخیت (Neo-Historicity) جیسے فلسفیانہ تصورات نے معاشرے کو ہی نہیں ادب وثقافت کو بھی متاثر کیا۔ یہاں تک کہ ۱۹۶۰ء تک آ کر احب حسن (Ihab Hassan) اور لیز لی فیڈلر وغیرہ نے فکشن خاص طور پر ناول سے متعلق نئے تصورات پیش کئے اور یہ دعویٰ کیا کہ ناول کی صنفی حدود ٹھوس نہ رہ کر سیال ہو چکے ہیں اور اب ناول کی صنفی حدیں تاریخ اور فلسفہ کی حدوں کو چھونے لگی ہیں۔ان تمام فلسفیانہ تصورات کا مغرب کے فکشن پر اثر پڑا اور مغرب میں Gabriel Garcia Marquez نے One Hundred Years of Soulitude (تنہائی کے سو سال) جیسا ناول لکھ کر ناول نگاری کی دنیا میں ایک انقلاب برپا کردیا اس کے ساتھ ہی کچھ اور لوگوں نے بھی انہی خطوط پر ناول لکھے۔

1- The French Lievtenant's Women

2- Famous lost Women

3- Ragtime Legs

اردو ادب مغربی زبانوں کے ادب سے اثرات قبول کرتا رہا ہے۔ چنانچہ ناول کے سلسلے میں بھی ایسا ہی ہوا خاص طور پر ۱۹۶۰ء کے آس پاس تک آ کر جب جدیدیت کے رجحان کا عروج ہوا تو سب سے زیادہ اثر اردو فکشن پر ہی پڑا کیونکہ مابعد جدیدیت کے تصورات کو سب سے زیادہ فکشن میں ہی برتا گیا تھا۔ لہٰذا بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں پیغام آفاقی، اقبال مجید، عبداللہ حسین، انتظار حسین، الیاس احمد گدی، عبدالصمد، حسین الحق، مشرف عالم ذوقی، شموئل احمد، غضنفر، ترنم ریاض اور سید محمد اشرف اور پیغام آفاقی وغیرہ کے جو ناول سامنے آئے وہ ناول سابقہ ناولوں کے فنی، لسانی، موضوعاتی اور تخلیقی رویوں کے اعتبار سے مختلف ثابت ہوئے اور پھر ۱۹۸۰ء کے بعد سے اردو میں ناول نگاری کی رفتار میں بھی تیزی آئی اور ناول نگاروں نے کہیں حقیقت نگاری اور کہیں علامت نگاری کے اثر سے ایسے ناول لکھے جن کی وجہ سے ناول نہ تو روایتی طور پر محض زندگی کی تصویر، معاشرے کا آئینہ اور حقائق کا ترجمان رہا بلکہ ناول وہ فن قرار پایا جس میں زندگی کے مقابلے میں خود ایک نئی زندگی کو جیتے جاگتے فطری اسلوب اور زندہ زبان میں پیش کیا گیا ہو۔ ''دو گز زمین''، ''فائر ایریا''، ''دویہ بانی''، ''بیان''، ''فرات''، ''ندی''، ''پروفیسر ایس کی عجیب داستان'' اور ''پلیتہ'' وغیرہ اس کی مثالیں ہیں۔ اس طرح ۱۹۸۰ء سے قبل تک اردو ناول کا جو منظر نامہ سامنے آیا تھا وہ ۱۹۸۰ء کے بعد زیادہ سے زیادہ تہہ دار وسیع اور امکانات سے پُر ہوتا جا رہا ہے۔ ان ساری فنی، موضوعاتی، لسانی اور جمالیاتی تبدیلیوں کے باوجود چونکہ اردو ناول کی جڑیں بھی مشرقی زمین معاشرہ اور ثقافت میں پیوست ہیں اس لیے ہر دور میں اردو ناولوں میں دیو مالائی عناصر کو کسی نہ کسی تناسب اور انداز میں برتنے کی روایت بہر حال برقرار رہی ہے۔ دیو مالا چونکہ تاریخ، تہذیب اور زبان، ڈسکورس سے تعلق رکھتی ہے اس لیے ناول ان سب کے حوالے سے قدیم اور جدید دیو مالاؤں کو نظر انداز کر بھی نہیں سکتا تھا یوں بھی اردو میں قصہ گوئی کی روایات داستانوں اور تمثیلی دیو مالائی قصوں سے ہی فروغ

پاتی رہی ہیں۔ یہ کہانیاں اردو زبان کی ترویج و تہذیب کا پتہ دیتی ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ ملا وجہی کی تخلیق ''سب رس'' (۱۰۴۵ء) کو پہلی ادبی نثری داستان کی حیثیت حاصل ہے۔ انیسویں صدی کا نصف اول فن داستان نگاری کے عروج کا زمانہ ہے۔ میر امّن کی ''باغ و بہار'' اردو فکشن کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے جس میں زندہ نثر اور قصہ نگاری کا شعور ملتا ہے لیکن کہانی کی جدید روش کے آثار مفقود ہیں۔ رجب علی بیگ سرورؔ کی تصنیف ''فسانۂ عجائب'' میں لکھنؤ کے مختلف طبقوں کے حالات کی آئینہ داری کے باوجود زندگی کے معاملات و مسائل کا شعور نہیں ملتا۔ ان داستانوں میں دیو مالائی فضا اور مافوق الفطری عناصر پائے جاتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگ آزادی کی ناکامیابی نے داستانوں کے اس طلسم آفریں ماحول پر بھی ضرب کاری لگائی اور سیاسی و سماجی زندگی بھی ہر سطح پر انقلاب سے دوچار ہونے لگی۔ واہموں اور خواب و خیال کی وادیوں میں زندگی گذارنے کے چلن سے اجتناب کا میلان نمایاں ہوا۔ منجمد فضا متحرک ہونے لگی، نئے نئے مسائل سامنے آنے لگے اور ان کی تکمیل کی جستجو کی جانے لگی۔ عوامی معاشرے کی اصلاح کے لیے متعدد تحریکیں پیدا ہوئیں۔ ادبی سطح پر بھی ان اصلاحی تحریکوں نے دنیائے شعر و ادب کا رخ اختیار کیا تو فرسودہ روایتوں اور ادبی عقیدوں کی بنیادیں متزلزل ہوگئیں۔ واقعیت پسندی اور حقیقت نگاری کا شعور پروان چڑھنے لگا۔ نئے ادبی میلانات و رجحانات کی طرف لوگ متوجہ ہوئے اور ادب زندگی کے معاملات و مسائل سے آہستہ آہستہ قریب آنے لگا۔ سرسید اور ان کے رفقائے کار نے شعر و ادب کے مختلف اسالیب میں فکر و فن کے وہ گل بوٹے کھلائے جن کے حسن و اثر سے ہمارا ادبی شعور پہلی مرتبہ آشنا ہوا۔ سوچنے کا انداز بدل گیا، گفتگو کا سلیقہ تبدیل ہوگیا، محسوس کرنے اور محسوسات کو پیش کرنے کا ڈھنگ بدل گیا۔ اخلاقی قدروں کے معیار میں تبدیلی آ گئی، آداب زندگی میں انقلاب برپا ہوا، حقائق واہموں پر حاوی ہونے لگے، بقول پروفیسر محمود الٰہی قصہ نگاری کے

شعور کا آخری تمثیلی نمونہ ''خط تقدیر'' ۱۸۶۲ء میں منظر عام پر آیا۔ ''خط تقدیر'' پر دیو مالا کا آب ورنگ حاوی ہے لیکن مستقبل قریب میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کے آثار بھی نظر آتے ہیں۔ کریم الدین داستانوں کے ساتھ ساتھ دیو مالائی فضا میں ''مضامین حقیقہ'' کی جستجو کرتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ انہوں نے روایتی قصوں کی مخالفت میں پہلی مرتبہ آواز اٹھائی۔ یہ بھی درست ہے کہ انہوں نے روایتی قصے کے ذہنی افق کو وسیع کیا' اس کی موضوعاتی سطح کو رفعت و کشادگی عطا کی اور اسے فکر کی گرمی بخشی لیکن ان کی قصہ نگاری اسلوب کے اعتبار سے روایتی ڈگر پر ہی چلتی رہی' قصے کا کوئی نیا طرز و ہا یجاد نہ کر سکے۔ زبان کے اصلاحی پہلو پر بھی انہوں نے شعوری طور پر توجہ کی لیکن اس کے باوجود ان کی زبان پھیکی اور بے کشش معلوم ہوتی ہے۔ اسلوب دیو مالائی و تمثیلی اور ساخت بیانیہ اور داستانوی ہے۔

☆۔ ڈپٹی نذیر احمد:

ڈپٹی نذیر احمد پہلے شخص ہیں جنہوں نے قصہ نگاری کے شعور کو جدید روش سے آشنا کیا۔ ان کے قصوں نے داستانوں کے غیر فطری ماحول' فوق البشر کردار اور محیر العقول واقعات کی جگہ دنیائے آب و گل کے معاملات و مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔ ان کی سب سے پہلی تصنیف ''مراۃ العروس'' ۱۸۶۹ء میں شائع ہوئی اور یہی اردو میں صنف ناول کے آغاز کا پہلا زینہ ٹھہرتی ہے۔ یہ درست ہے کہ ''مراۃ العروس'' کی تصنیف کا مقصد اپنی بیٹیوں کی تعلیم و تربیت تھا لیکن یہ بھی ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ اس کی غیر معمولی پذیرائی نے ڈپٹی نذیر احمد کو اس نوعیت کے دوسرے قصے لکھنے پر آمادہ کیا۔ چنانچہ ''بنات النعش'' ۱۸۷۲ء میں'' توبتہ النصوح'' ۱۸۷۴ء میں'''' فسانہ مبتلا'' المعروف ''محصنات'' ۱۸۸۵ء میں ''ابن الوقت'' ۱۸۸۸ء میں'' ''ایامیٰ'' ۱۸۹۱ء میں اور ''رویائے صادقہ'' ۱۸۹۴ء میں زیور طباعت سے آراستہ ہو کر منظر عام پر آئے۔ بعض فنی

خامیوں اور کمزوریوں کے باوجود یہ کہانیاں ناول کے زمرے میں آتی ہیں اور زمانی پس منظر میں اہم تصانیف ہیں ڈاکٹر یوسف سرمست کے الفاظ میں:

''کوئی ایک ناول بھی ایسا نہیں جس میں انیسویں صدی کی سماجی زندگی اور اس زمانے کے مسلمان گھرانوں کی حقیقت شعارانہ عکاسی نہیں کی گئی ہو۔ انہوں نے زندگی کے حقائق اور اس کے ٹھوس پہلوؤں کو ہمیشہ سامنے رکھا کیونکہ ان کا مقصد انسان اور انسانی سماج کو بہتر بنانا تھا۔ یہ مقصدیت جب کہ خلوص پر مبنی ہو اور ناول نگاری کا محرک اصلی یہی ہو تو ناول کے فن کو زیادہ مجروح نہیں کرتی''۔[1]

ڈپٹی نذیر احمد نے اپنے دور کے حالات کی تبدیلیوں کو محسوس کیا۔ ان کی ذاتی زندگی نے صورت حال کی سختیوں اور نرمیوں سے زندگی کا سلیقہ سیکھا تھا اور اس کا بھی فطری اثر ان کے نقطۂ نظر پر ہوا۔ چنانچہ اپنے ناولوں سے انہوں نے وہی کام انجام دیئے جو سرسید کی اصلاحی تحریک کا مقصد تھا۔ بے جان اخلاقی روایات اور فرسودہ رسوم وعقائد کے خلاف ڈپٹی نذیر احمد نے ایک فضا تیار کی۔ قصوں میں معاشرتی معاملات ومسائل کو پیش کر کے انہوں نے عصری تقاضوں سے متعلق اپنی شعوری بیداری کا ثبوت فراہم کیا۔ لیکن نذیر احمد بھی اسلامی اور ہندوستانی دیومالائی اثرات سے منہ نہیں موڑ سکے۔ نذیر احمد کے مثالی کرداروں اور اصلاحی واقعات میں عقیدۂ اخلاقی و مذہبی اقدار کے حوالے سے دیومالائی عناصر سر ابھارتے نظر آتے ہیں۔ ان کے مذکورہ بالا ناولوں میں ان کے اصلاحی مقاصد کا رنگ گہرا ہے۔ اگر چہ ان کے کرداروں کا تعلق ارضی زندگی سے ہے اس کے باوجود ان کے اندر مثالیت موجود ہے۔ ان کا ہر کردار چند خصوصیات کا نمائندہ ہے اور اتنا پختہ نمائندہ کہ بالعموم کرداروں کے نام سے ان کی خصوصیات پہچانی جاسکتی ہیں۔

☆۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار:

پنڈت رتن ناتھ سرشار کی تصنیف ''فسانہ آزاد'' نے اپنی بعض کمزوریوں کے باوجود قصہ نگاری کی روایت کو ایک نئی جہت سے آشنا کیا یعنی ناول نگاری کا میلان ایک نئے افق کو چھونے لگا۔ ڈپٹی نذیر احمد نے دہلی کے متوسط طبقے کی زندگی کی تباہیوں اور پریشانیوں کو پیش نظر رکھا تھا۔ سرشار نے لکھنوی معاشرے کے ہر طبقہ کی زندگی کو سامنے رکھا۔ نذیر احمد کے مذہبی عقائد اور اخلاقی نظریات نے ان کی قوت مشاہدہ کو ایک طرح کی ''محدودیت'' میں مبتلا کر رکھا تھا۔ سرشار کے یہاں وعظ و نصیحت کے میلان پر مرقع نگاری مصوری ہندوستانی دیومالا کا شعور حاوی ہے۔ ان کی آزاد خیالی اور رندانہ بے نیازی نے لکھنوی معاشرے کے تمام طبقات کے احساسات کی ترجمانی کی۔ چونکہ ''فسانہ آزاد'' زمان و مکان کی سطح پر لکھنؤ سے ترکی تک کی زندگی اور معاشرت کا احاطہ کرتا ہے۔ اس لیے اس کے پلاٹ میں اتحاد و ارتباط کا تصور کمزور اور خام رہ گیا ہے۔ اس کے واقعات میں ترتیب و تنظیم کے عدم شعور کی دوسری وجہ ہے کہ سرشار نے ''اودھ پنچ'' کے لیے اسے قسط وار تحریر کیا تھا۔ ہر ایک قسط میں معاشرے کے کسی نہ کسی اہم رخ کی تصویر پیش کی جاتی تھیں تاکہ ''اخبار بینوں'' کو دلچسپیاں برابر فراہم ہوتی رہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ''فسانۂ آزاد'' کے واقعات میں ابتداء وسط اور انجام کا تصور تلاش کرنا بے سود ہے۔ سرشار نے لکھنوی معاشرے کی زندہ جاوید تصویریں پیش کی ہیں جن کی روشنی میں آج بھی اس زمانے کے لکھنو کی تہذیبی، تمدنی اور معاشرتی زندگی کی تاریخ ترتیب دی جاسکتی ہے۔ ڈھائی ہزار صفحات پر مشتمل ''فسانہ آزاد'' کی چار جلدوں میں زوال آمادہ اودھ کے جاگیردارانہ عہد کی زندگی کے تمام گوشے منعکس ہوئے ہیں۔ ''آزاد'' اور ''خوجی'' اس کے وہ ناقابل فراموش کردار ہیں جن کے ذریعہ سرشار نے زندگی کی تمام تجرباتی وسعتوں و مشاہداتی

گہرائیوں اور خوشگوار حقیقتوں کو دیو مالائی کی مدد سے بے نقاب کیا ہے۔ان کی سب سے اہم صفت یہ ہے کہ انہوں نے انسانی زندگی کے ہزار ہا جلوؤں کو''فسانۂ آزاد'' میں محفوظ کر دیا ہے۔

☆۔ عبدالحلیم شرر:

عبدالحلیم شرر نے صنفی طور پر ناول کے فن کو نئی بلندیوں سے روشناس کروایا۔ان کی تخلیقات میں تعمیری مقاصد ہی کو فوقیت حاصل ہے لیکن انہوں نے نذیر احمد کی طرح بالکل کھلا ہوا واعظانہ اور ناصحانہ رنگ اختیار نہیں کیا پھر بھی ان کے یہاں ماضی کی روشن تاریخ اور روایات کے حوالے سے دیو مالائی عناصر کے برتاو کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔عبدالحلیم شرر نے معاشرتی اور تاریخی ہر دو نوعیت کے ناول لکھے ہیں۔معاشرتی مزاج کے ناولوں میں'' دلچسپ'' حصہ اول (۱۸۸۵ء)'' دلچسپ'' حصہ دوم (۱۸۸۶ء)'' دلکش'' (۱۸۸۷ء)''بدرالنساء کی مصیبت'' (۱۹۸۱ء)''آغا صادق کی شادی'' (۱۹۰۸ء)''غیب دان دلہن'' (۱۹۱۱ء)''حسن کا ڈاکو'' (۱۹۱۲ء)''اسرار دربار حرام پور'' (۱۹۱۳ء) اور ''خوف ناک محبت'' (۱۹۱۵ء) وغیرہ معروف ہیں۔ان میں سماجی اور معاشرتی موضوعات سے ہم رشتہ مسائل کی پیش کش ہوتی ہے لیکن فنی بصیرت اور فکری گہرائی کی کمی نے ان ناولوں کو زیادہ بااثر نہیں بننے دیا۔

عبدالحلیم شرؔر کا پہلا تاریخی ناول ''ملک العزیز ورجنا'' (۱۸۸۸ء) ہے۔تاریخی ناول نگاری کے شعور کو پروان چڑھاتے ہوئے انہوں نے مردہ رگوں میں حرکت و عمل کا گرم خون دوڑانے کے لیے اسلام کے کارناموں اور عہد رفتہ کی عظمتوں کی تصویریں پیش کیں اور صنف ناول کے لوازم کو شعوری طور پر برتنے کی کوشش کی ۔شرؔر کے دوسرے تاریخی ناول 'حسن انجلینا' (۱۸۸۹ء) 'منصور و موہنا' (۱۸۹۰ء) 'فلور افلورنڈا' (۱۸۹۹ء) 'فردوس بریں' (۱۸۹۹ء) 'ایام عرب' حصہ اول (۱۸۹۹ء) 'ایام عرب' حصہ دوم

(۱۹۰۰ء) 'مقدس نازنین' 'شوقین ملکہ' (۱۹۰۵ء) 'ماہ ملک' (۱۹۰۶ء) 'قیس ولبنیٰ (۱۹۰۸ء) یوسف نجمہ (۱۹۰۸ء) 'فلپانہ' (۱۹۱۰ء) 'زوال بغداد' (۱۹۱۲ء) 'رومتہ الکبریٰ' (۱۹۱۲ء) 'فتح اندلس' (۱۹۱۵ء) 'الفانسو' (۱۹۱۵ء) 'بابک خرمی' (۱۹۱۶ء) 'فاتح مفتوح' (۱۹۱۶ء) 'جویائے حق' (۱۹۱۷ء) 'عزیزہ مصر (۱۹۱۹ء) 'لعبت چین' (۱۹۱۹ء) 'شہزادہ حبش' (۱۹۲۰ء) 'طاہرہ' (۱۹۲۳ء) 'مینا بازار' (۱۹۲۵ء) اور 'نیکی کا پھل' (۱۹۲۶ء) ہیں۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے۔ کہ شررؔ پہلے قصہ نویس ہیں جنہوں نے ناول کو سمجھ بوجھ کر اردو میں اس کے لوازم کو برتنے کی کاوش کی۔ فکر وفن کے اعتبار سے مجموعی طور پر شررؔ کا سب سے خوب صورت اور مکمل ناول ''فردوس بریں'' ہے جس سے اردو میں ڈرامائی ناول نگاری کی بنیادیں مستحکم ہوئیں۔

عبدالحلیم شررؔ کے ناولوں میں دیو مالائی عناصر کے برتاؤ کا اندازہ ان کے ایک ناول ''ایام عرب'' کے اس اقتباس سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے:

> ''ایسا مقام اور ایسا دشت ہے جہاں اس وقت عرب کے وضیع وشریف' امیر وغریب' شاعر وادیب' اہل حرفہ اور سیاسی اور سب قسم کے آدمی آکر جمع ہوتے ہیں۔ شام وعدن کا ریشمی کپڑا ایمن کی چادریں نجد کی کملیاں' عراق کا غلہ اور کم قیمت زیور اور انہیں کے ساتھ عربی خانہ بدوشوں کے بنائے ہوئے مشکیزے اور لکھپالیں اور ان کے بندھن پر سب چیزیں بک رہی ہیں .... اور ان بڑے بڑے سوداگروں کے درمیان میں قرب وجوار کی عورتیں بیٹھی ہوئی کھجوریں اور جو کے ستو بیچ رہی ہیں'' [۲]

☆۔ مرزا ہادی رسوا:

مرزا ہادی رسوا کا ناول ''امراؤ جان ادا'' (۱۸۹۹ء) اردو ناول نگاری میں

سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ مرزا ہادی رسوا کا افسانوی سفر ''افشائے راز'' (مطبوعہ ۱۸۹۶ء) سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد انہوں نے ''ذات شریف'' ''شریف زادہ'' (۱۹۰۰ء) ''اختری بیگم'' اور ''امراؤ جان ادا'' لکھے ان میں سے بیشتر دوسرے درجہ کے ناول ہیں اور ان میں وہ فنی حسن نہیں ہے جو ''امراؤ جان ادا'' کا امتیاری وصف ہے ناول کے فنی لوازم کو جس اہتمام اور کامیابی کے ساتھ مرزا رسوا نے ''امراؤ جان ادا'' میں برتا ہے ان کے کسی اور ناول میں اس کی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ چنانچہ ان کے فکروفن کی مکمل نمائندگی دراصل ''امراؤ جان ادا'' سے ہی ہوتی ہے جس میں فنی التزام کو کامیابی سے برتنے کا شعور ملتا ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد احسن فاروقی یہ اردو کا پہلا ناول ہے جس میں پلاٹ ملتا ہے یعنی نذیر احمد، سرشار اور اور شرر کے ناولوں کے مقابلہ میں ''امراؤ جان ادا'' ہی پہلا ناول ہے جس میں پلاٹ کی تعمیر وتشکیل کا اہتمام کیا گیا ہے۔ اس کے پلاٹ میں باضابطگی اور خوب صورتی ہے۔ یہ منضبط اور مربوط ہے۔ اس کے واقعات میں تناسب اور ہم آہنگی ہے۔ وحدت اثر کی خصوصیت ہے، ساخت میں دلکش توازن ہے اور قصے کے اسلوب بیان میں شعریت۔ ''امراؤ جان ادا'' کی کردار نگاری بھی جاندار، متحرک اور تاثر آفرینی کی حامل ہے۔ پہلی مرتبہ رسوا نے نفسیاتی ژرف بینی سے کام لیا ہے۔ کرداروں کے داخلی کوائف، خارجی حالات سے پوری طرح ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ رسوا نے ''امراؤ جان ادا'' میں فرد اور سماج کے رابطوں کو فنی سلیقہ مندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

یوں تو ''امراؤ جان ادا'' کا موضوع لکھنوی تہذیب ہے لیکن جو بات ''امراؤ جان ادا'' کو اردو کے لازوال ناولوں میں کھڑا کرتی ہے وہ لکھنوی تہذیب کے دیومالائی امتیازات کی عکاسی ہے دلوں کو خوش کرنے کے لیے رسوا نے حسن وعشق کے عناصر ضرور پیش کئے ہیں لیکن اپنے تہذیبی دیومالائی شعور کو کہیں بھی مجروح نہیں ہونے دیا ہے۔ بعض جگہ تو ایسا لگتا ہے کہ اب مصنف فحاشی وعریانی سے کام لے گا مگر وہاں بھی مصنف نے اپنے فن کو داغدار نہیں ہونے دیا ہے مثلاً 'امراؤ جان ادا'' کو ایک ایسے مرد کی ضرورت ہوتی ہے

جس میں مردانہ شان او رناز نخرے برداشت کرنے کا حوصلہ ہو۔ یہ تمام چیزیں اسے

نواب سلطان میں نظر آتی ہیں یہاں بھی ناول کی دیو مالائیت ابھر کر ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ امراؤ جان' نواب سلطان کے سامنے اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہوئے کہتی ہے کہ:

> ''گوہر مرزا بے شک میرا چاہنے والا موجود تھا۔ مگر اس کی چاہت اور قسم کی تھی۔ اس چاہت میں ایک بات کی کمی تھی جسے میرا دل ڈھونڈتا تھا۔ مردانہ ہمت کو اس کی طینت میں لگاؤ نہ تھا۔ ماں کا ڈومنی پن اس کے ضمیر میں داخل تھا۔ سلطان صاحب صورت وشکل کے اچھے تھے۔ ان کے چہرے پر اس قسم کا رعب تھا۔ جس پر عورت ہزار دل سے فریفتہ ہو جاتی تھی'' ۳ے

غرض یہ کہ دیو مالا یا اساطیر کی جو مختلف صورتیں مختلف ماہرین نے بیان کی ہیں ان میں سے اکثر مرزا رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' میں نظر آتے ہیں۔

☆۔ پریم چند:

مرزا محمد ہادی رسوا کے بعد راشد الخیری اور مرزا محمد سعیدہ وغیرہ کے ناولوں میں بھی کسی نہ کسی حد تک دیو مالائی عناصر کا سراغ ملتا ہے لیکن بیسویں صدی کے آغاز میں پریم چند اردو کے سب سے بڑے فکشن نگار کے طور پر سامنے آتے ہیں پریم چند کا پہلا ناول'' اسرار معابد'' ۱۹۰۳ء سے ۱۹۰۵ء تک قسط وار شائع ہوا لیکن اب کتابی شکل میں دستیاب ہے اس کے بعد پریم چند نے کئی شاہکار ناول لکھے مثلاً' ہم خرما و ہم ثواب'' (۱۹۰۶ء) ''جلوۂ ایثار'' (۱۹۱۱ء) ''بیوہ'' (۱۹۱۲ء) ''بازار حسن'' (۱۹۱۸ء) ''نرملا'' (۱۹۲۷ء) ''چوگان ہستی (۱۹۲۷ء) ''گوشہ عافیت'' (۱۹۲۹ء) ''غبن'' (۱۹۳۰ء) ''پردۂ مجاز'' (۱۹۳۱ء) ''میدان عمل'' (۱۹۳۲ء) ''گئودان'' (۱۹۳۶ء) اور ''منگل سوتر'' (نامکمل)۔

پریم چند کے فن کی بلندی ان کے ناول ''گؤدان'' میں نظر آتی ہے۔جس میں ہندوستان کی سماجی اور معاشی نظام کے حوالے سے کرداروں اور واقعات کی تشکیل کی گئی ہے۔ ہندوستانی سماج میں طبقاتی تقسیم کی اہمیت بھی دیو مالائی حیثیت رکھتی ہے۔ پریم چند نے ناول کے مرکزی کردار ''ہوری'' اس کی بیوی ''دھنیا'' اور بیٹے ''گوبر'' کے حوالے سے زمیندار اور کسان امیر اور غریب کے بیچ کی دیو مالائی کھائی کی تصویر کشی کی ہے۔ پریم چند اس تقسیم کی مخالفت کرتے ہیں اور اس نظام کے خلاف احتجاج اور بغاوت کے جذبات کی حمایت بھی کرتے ہیں ۔جگہ جگہ ان کے ناول میں طنز کا پہلو نمایاں ہوتا ہے دراصل ہندوستان میں غریب اور محنت کش طبقہ کو دبا کر رکھنے کی روایت صدیوں سے چلی آرہی ہے۔ استحصالی قوتوں نے اس طبقہ کو ہمیشہ مسائل میں الجھا کر رکھنے کی کوشش کی ہے۔یہ ایک تاریخی حقیقت بھی ہے اور زندہ دیو مالائی بھی۔ پریم چند نے اس مکروہ دیو مالا کو توڑنے کی کوشش کی ہے۔ ''گئودان'' میں اس کی ایک دلچسپ مثال ملتی ہے۔ہولی کے موقع پر گاؤں کے نوجوان اپنا استحصال کرنے والے زمینداروں' ساہوکاروں کی نقل کرتے ہیں ایک منظر ہے جب ایک کسان ٹھاکر جھنگر سنگھ کی پیر پکڑ کر روتا ہے اور قرض مانگتا ہے ٹھاکر بڑی مشکلوں سے قرض دینے پر راضی ہوتا ہے۔دس روپیہ کا کاغذ جب لکھ لیا جاتا ہے۔ٹھاکر کسان کے ہاتھ میں پانچ روپیہ رکھتا ہے کسان پریشان ہوکر دکھ بھرے لہجے میں کہتا ہے:

''یہ تو پانچ ہی ہیں مالک؟
پانچ نہیں دس ہیں' گھر جا کر گننا۔
نہیں سرکار' پانچ ہیں
ایک روپیہ نذرانے کا ہوا یا نہیں؟
ہاں سرکار
ایک تحریر کا؟

ہاں سرکار

ایک کاغذ کا؟

ہاں سرکار

ایک دستوری کا؟

ہاں سرکار

ایک سود کا؟

ہاں سرکار

پانچ نقد۔ دس ہوئے کہ نہیں۔

ہاں سرکار۔ اب یہ پانچوں بھی میری
طرف سے رکھ لیجئے

کیسا پاگل ہے؟

نہیں سرکار۔ ایک روپیہ چھوٹی ٹھکرائن
کا نذرانہ ہے۔ ایک روپیہ بڑی ٹھکرائن کا
ایک روپیہ چھوٹی ٹھکرائن کے پان کھانے
کا ہے ایک بڑی ٹھکرائن کے پان کھانے کا
باقی بچا ایک وہ آپ کے کریا کرم کے لیے'' [۴]

دیو مالائی نقطۂ نظر سے بھی ''گئو دان'' کی اپنی ایک خاص اہمیت ہے۔ پریم چند کے زمانے کے گاؤں میں ''گئو دان'' کی ایک مستحکم دیو مالائی اہمیت تھی۔ سماجی و مذہبی اعتبار سے ''گئو'' اور ''دان'' ان دو لفظوں میں گاؤں والوں کی مذہبی عقیدت مندی اور سماجی اور ثقافتی قدروں کے سارے اسرار پوشیدہ تھے گائے کے دودھ سے گھر کے افراد پرورش پاتے ہیں اور اس کے گوبر سے گھر کو پاک کیا جاتا ہے۔ یہ دیو مالائی روایت آج بھی ہندوستان کے گاؤں میں موجود ہے۔ مذہبی اعتبار سے بھی گائے کی موجودگی لوگوں کو روحانی سکون بخشتی

ہے۔ پریم چند کے ناول کا مرکزی کردار گائے کی اس اہمیت کو سمجھتا ہے اور اس کی خواہش بھی یہی ہے کہ اس کے دروازے پر ایک گائے آجائے پریم چند نے ''ہوری'' کی اس عقیدت مندانہ تمنا کا اظہار ہوری کی زبان سے اس طرح کیا ہے:

> ''گئو سے تو درواجے کی سوبھا ہے۔ سبیرے سبیرے گئو کے درسن ہو جائیں تو کیا کہنا نہ جانے کب یہ سادھ پوری ہوگی، وہ سُبھ دن کب آئے گا'' ۵

اور جب ''ہوری'' کی یہ تمنا پوری ہو جاتی ہے تو اس کی خوشی کا کوئی ٹھکانہ نہیں رہتا:

> ''ہوری سچ مچ آپے میں نہ تھا۔ گائے اس کے لیے صرف بھگتی کی چیز نہ تھی بلکہ زندہ دولت تھی۔ وہ اس سے اپنے دروازے کی رونق اور گھر کی عظمت بڑھانا چاہتا ہے کہ لوگ گائے کو دروازے پر بندھی دیکھ کر پوچھیں کہ یہ کس کا گھر ہے؟ لوگ کہیں گے ہوری مہتو کا'' ٦

لیکن ''ہوری'' کا چھوٹا بھائی ''ہیرا'' اس کی خوشیوں کو دیکھ نہیں پاتا اور حاسدانہ جذبے کے تحت مذہبی تقدس کو بھی فراموش کرتے ہوئے گائے کو زہر دے دیتا ہے۔ گاؤں کے مکھیا ''ہوری'' پر ہی گئو ہتیا کا الزام لگاتے ہیں حالانکہ گاؤں میں اونچی ذات کے لوگ ہر طرح کے پاپ کرتے ہیں پھر بھی ان سے کوئی باز پرس نہیں کرتا جب کہ ''ہوری'' پر گئو ہتیا کا پراشچت کرنے کے لیے سینکڑوں روپے کا جرمانہ عائد کیا جاتا ہے۔ جسے وہ مزدوری کر کے اور اپنا مکان رہن کر کے پورا کرتا ہے۔ اس موقع پر پریم چند مذہبی دیو مالاؤں یا اندھے عقائد پر طنز بھی کرتے ہیں پنڈت ماتا دین ہرکھو چمار کی لڑکی کو بطور رکھیل اپنے گھر رکھ لیتا ہے لیکن نہ تو اس پر کوئی اعتراض کرتا ہے اور نہ کوئی پنچائت اس سے باز پرس کرتی ہے بلکہ ماتا دین بڑی ڈھٹائی سے اپنے فعل کو جائز قرار دیتے ہوئے کہتا کہ یہ کوئی قابل اعتراض بات نہیں ماتا دین نے

"مہابھارت اور پرانوں سے ان برہمنوں کی ایک لمبی فہرست پیش کردی۔ جنہوں نے دوسری ذات کی لڑکیوں سے تعلق پیدا کرلیا تھا اور ساتھ ہی یہ ثابت کردیا کہ ان سے جو اولاد ہوئے وہ برہمن کہلائی اور آج کل کے جو برہمن ہیں وہ اسی کی اولاد ہیں۔ یہ رواج شروع ہی سے چلا آرہا ہے اور اس میں کوئی شرم کی بات نہیں" ے

اس اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ پریم چند نے اپنے ناول "گئودان" میں ہند دیو مالائی عناصر کو برتا بھی ہے اور ان کے منفی پہلوؤں پر طنز بھی کیا ہے۔ اس اعتبار سے "گئودان" دیو مالائی عناصر کے برتاؤ کے اعتبار سے بھی اردو کا ایک اہم ناول ہے۔

☆۔ قرۃ العین حیدر:

(پیدائش ۱۹۲۸ء وفات ۲۱ اگست ۲۰۰۷ء) پریم چند کے بعد اردو کی دوسری عظیم فکشن نگار ہیں۔ ان کے ناول مشترکہ تہذیب اور خصوصاً مسلم معاشرہ کے جاہ وجلال کے زوال کے نوحے ہیں مشترکہ تہذیب کے حوالے سے قرۃ العین حیدر نے کم وبیش اپنے تمام ناولوں میں دیو مالائی کرداروں واقعات مقامات اور رسومات کا جدید سماجی و ثقافتی صورت حال کے پس منظر میں تجزیہ کیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کا پہلا ناول (۱۹۴۹ء) "میرے بھی صنم خانے" کے نام سے شائع ہوا۔ یہ ناول تقسیم ملک فسادات اور صدیوں پرانی مشترکہ تہذیب کی شکست و ریخت کے تناظر میں لکھا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے اس پہلے ناول میں ہی کس طرح ہندو و مسلم اتحاد کے حوالے سے مشترکہ تہذیب کی دیو مالائی حیثیت کے زوال پر آنسو بہائے ہیں۔ اس کا اندازہ اس اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے:

"تہذیب کے مرکزوں اور گہواروں میں پلنے والے دربدر کی

ٹھوکریں کھانے کے لیے صحراؤں کی طرف نکل گئے۔امام باڑے ویران اور مسجدیں شکستہ ہوگئیں۔پرانے خاندان مٹ گئے۔زندگی کی پرانی قدریں خون او رنفرت کی آندھیوں کی بھینٹ چڑھ گئیں۔ایک عالم تہ و بالا ہوگیا۔ وہ تہذیب' ہندوؤں اور مسلمانوں کا وہ معاشرتی اور تمدنی اتحاد' وہ روایات وہ زمانہ سب کچھ ختم ہوگیا'' ۸ؔ

''میرے بھی صنم خانے'' کے بعد قرۃ العین حیدر نے تواتر کے ساتھ کئی ناول لکھے مثلاً ''سفینۂ غمِ دل'' (۱۹۵۲ء)،'' آگ کا دریا''(۱۹۵۹ء)،''آخر شب کے ہم سفر'' (۱۹۷۷ء)،'' کارِ جہاں دراز ہے''(۱۹۷۹ء) ''گردش رنگ چمن''(۱۹۸۸ء) ''چاندنی بیگم''(۱۹۹۰ء) ان کے علاوہ قرۃ العین حیدر نے کئی چھوٹے ناول یا ناولٹ بھی لکھے مثلاً ''سیتا ہرن''،''چائے کے باغ''،''ہاؤسنگ سوسائٹی''،''دلربا''اور''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو''وغیرہ۔

ان ناولوں میں ''آگ کا دریا'' کو قرۃ العین حیدر کا ہی نہیں اردو ناول کی تاریخ کا سنگ میل تصور کیا جاتا ہے۔آٹھ سو صفحات پر مشتمل اس عظیم ناول میں مصنفہ نے متحدہ ہندوستان کی ڈھائی ہزار سالہ تہذیب کو اس کے تمام تر سماجی و تہذیبی و سیاسی نشیب و فراز کے ساتھ بڑے ہی فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔اس ناول کا موضوع ہندوستانی تہذیب کی روح کی بازیافت ہے۔چنانچہ اس ناول میں ہنداسلامی دیومالا کی مختلف لہروں کو مختلف سیاق وسباق میں گرفت میں لینے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے اور ایسا ہونا بھی تھا اس لیے کہ ہندوستان کی ہزاروں پرانی تہذیب میں دیومالاؤں کی اپنی ایک خاص اہمیت ہے دیوی' دیوتاؤں اور ان کے روحانی وجسمانی معاملات وکمالات کے حوالے سے ایسی ہزاروں داستانیں حکایات تمثیلات اور مفروضات وابستہ ہیں جو دیومالا کی اہم خصوصیات تصور کی جاتی ہیں خاص طور پر ہندو دیومالا میں جنس (Sex) اور دیگر جسمانی معاملات کو

جو بہت اہمیت دی گئی ہے۔وہ کسی سے ڈھکی چھپی بات نہیں ہے ویدوں اور پرانوں میں رامائن اور مہابھارت میں مختلف دیویوں کی جو سراپا نگاری کی گئی ہے۔ ان میں جنسی لذت پرستی کا رجحان نمایاں ہے کرشن اور رادھا کی راس لیلاؤں کی تہہ میں بھی جنس کا جذبہ کارفرما نظر آتا ہے اور یہ سب ہندو دیو مالا میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔

چوں کہ قرۃ العین حیدر کا بنیادی Concern متحدہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب ہے۔اس لیے انہوں نے ''آگ کا دریا'' میں ایک طرف جہاں ہندو دیو مالا سے کسب فیض کیا ہے تو وہیں اسلامی اساطیر کو بھی بڑی خوبی سے برتا ہے اس کا اندازہ ''آگ کا دریا'' میں شامل درج ذیل اقتباس سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے:

''اگر محمدؐ اوتار جنم نہ لیتے
تو اللہ کی حکومت ترلوک میں قائم نہ ہوتی
نمو نمو ہے عبداللہ اور آمنہ
جے ہو۔مکہ نگری اور ساری اولیاء کی اور بی بی
فاطمہ کی جو سارے جگ کی ماتا ہیں
جے ہو۔اتر میں ہمالیہ کی جس کے قدموں
میں ساری کائنات پھیلی ہے
جے ہو۔پورب سے نکلتے سوریہ کی
اب۔میں برندابن کے سامنے جھکتا ہوں
بھگوان کرشن اور شری رادھے کو اور چاروں
ندیوں اور ساگروں کو میرا پرنام
اب میں آگے بڑھ کر سیتا دیوی اور ان کے
مہاراج رگھوناتھ کو میرا پرنام
جے ہو جے ہو جے ہو'' 9

☆۔ عزیز احمد:

ہندو دیو مالا میں عشق و محبت کے حوالے سے جنس (Sex) کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ وزیر آغا نے واضح لفظوں میں کہا ہے:

''دیو مالا کی لا تعداد کہانیوں کے پس پشت ایک ہی کہانی کی کڑیاں موجود ہیں یہ کہانی دراصل علامتوں کے روپ میں جنسی فعل ہی کو پیش کرتی ہے'' [۱۰]

دکنی اردو شاعری پر ہندو دیو مالا کے زیر اثر جنسی لذت پرستی کے جور جحانات قلی قطب شاہ، علی عادل ثانی اور فضلی وغیرہ کے یہاں ملتی ہے۔ وہ لذت پرستی اردو نظم ونثر میں ایک مضبوط روایت کی شکل میں تصوف کے شانہ بشانہ آگے بڑھتی ہوئے دور حاضر کی شاعری اور نثر میں بھی نمایاں ہے۔ اگر چہ اب اس کی شکل بدل رہی ہے اردو ناول میں ہندو دیو مالا کے جنسی پہلوؤں کو سب سے زیادہ عزیز احمد نے اپنے ناولوں میں برتا ہے۔ عزیز احمد کے ابتدائی ناولوں ''ہوس''، ''مرمر اور خون'' وغیرہ میں جنسی لذت پسندی قابل اعتراض حد تک حاوی ہے جسے واضح طور پر فاشی اور عریانیت کی دلدل کہا گیا ہے لیکن عزیز احمد کا ناول ''گریز'' ایک کامیاب ناول مانا جاتا ہے۔ جو فنی اور تخلیقی اعتبار سے ایک مکمل شاہکار ہے لیکن اس ناول میں بھی اول تو ناول کے ہیرو ''نعیم'' کی جنسی اور اخلاقی گراوٹیں ہضم نہیں ہوتی لیکن چوں کہ اس ناول میں عزیز احمد نے ہندوستانی منظر نامہ کو یورپ تک پھیلا کر پیش کیا ہے اس لیے اسے کامیاب ناول کہا جاتا ہے۔ پھر بھی اس ناول میں عزیز احمد کی جنس پرستی ناول کے کرداروں پر حاوی نظر آتی ہے۔ انھوں نے ادب میں جنسی مسئلہ سے متعلق اپنی کتاب ''ترقی پسند ادب'' میں یہ رائے دی تھی:

''جنسی مسئلوں اور پیچیدگیوں پر ادب میں ٹھنڈے دل سے غور کرنا اور ان پر بحث کرنا یا ان کا مطالعہ کرنا تو بے شک اس عہد

اور خصوصاً ہندوستان میں ایک بہت مفید اور اہم کام ہے لیکن
جنسی موضوع کے طلسم میں گرفتار رہنا جنس کو آرٹ یا ادب
کے لیے مقصود بالذات سمجھنا ترقی پسندی کی نہیں بلکہ انتہائی درجہ
کی تنزلی کی ہے'' !!

☆۔ انتظار حسین:

اردو کے ایسے ناول نگار ہیں جن کے زیادہ تر ناول اور افسانے کسی نہ کسی شکل میں ہجرت، تقسیم ملک اور ان سے پیدا ہونے والی بحرانی صورت حال کا احاطہ کرتے ہیں۔ انتظار حسین کے ابتدائی ناول ''دن اور داستان'' اور ''چاند گہن'' تجرباتی نوعیت کے تھے۔ ان ناولوں میں انتظار حسین نے کسی مخصوص تکنیک کو استعمال کرنے کی شعوری کوشش نہیں کی۔ یہ دونوں ناول یادوں کی بازیافت کرتے ہیں اور ان یادوں کے حوالے ہی سے کردار اور واقعات ناول کی سطح پر نمایاں ہوتے جاتے ہیں۔ ان ناولوں کو زیادہ مقبولیت حاصل نہیں ہوئی تو اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ان ناولوں میں زندگی کا مربوط بیانیہ کھل کر سامنے نہیں آتا اور اہمیت اس تاثر کو دی گئی ہے جو یادوں کے حوالے سے مصنف کے دل میں پیدا ہوتا ہے۔ چنانچہ اگر یہ کہا جائے کہ ''دن اور داستان'' اور ''چاند گہن'' میں زندگی کو سورج کے اجالے میں لانے کے بجائے ٹمٹماتے چراغ کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے تو غلط نہیں ہوگا۔ یہ دونوں ناول ہمیں دھندلے اُجالے میں سفر کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان دونوں ناولوں کو زیادہ شہرت نصیب نہیں ہوئی۔

'' بستی'' انتظار حسین کا پہلا مشہور ناول ہے اور یہ اس وقت منظر
عام پر آیا جب انتظار حسین اردو افسانے میں متعدد اقسام کے
تجربات کرنے کے بعد اظہار کے لیے نیا اور وسیع میدان تلاش
کر رہے تھے۔ اس وقت تک ان کے ذہن میں نہ صرف ہجرت

کا تجربہ مستحکم حیثیت اختیار کر چکا تھا بلکہ نئے ملک کے سماجی تہذیبی اور سیاسی حالات نے ان پر ایک نیا جہان معنی بھی آشکار کر دیا تھا' جو واضح طور پر دیو مالائی عناصر سے بھرا پڑا تھا۔ان کا ناول ''بستی''، ''ہجرت'' پر مبنی ناول ہے جو انتظار حسین نے آزادی کے بعد اختیار کی۔انہوں نے اپنے آبائی وطن ہندوستان کو چھوڑ کر پاکستان کے شہر لاہور میں سکونیت اختیار کی۔اس ناول کا مرکزی کردار خاک ہے جو انتظار حسین کا پروٹو ٹائپ نظر آتا ہے'' ۱۲

دراصل ''بستی'' میں بھی جنسی دیو مالائی فضا ملتی ہے۔جس میں انتظار حسین نے اسلوب اور تکنیک کے بہترین تجربے کیے ہیں اور لگتا ہے اس کے لیے انہوں نے شعوری کوشش کی ہے۔

انتظار حسین کا دوسرا ناول'' تذکرہ''(۱۹۸۷ء) بھی اس شگفتہ اسلوب کو قائم رکھتا ہے۔یہ ناول بھی ناسٹلجیائی رجحان کا حامل ہے۔اس لیے مصنف نے اس کے اسلوب میں انہیں عناصر کو برتا ہے جن سے ''بستی'' کی تشکیل ہوئی ہے۔مگر اس میں جاتکوں اور ہندی دیو مالا کا عمل دخل بیانیہ اور مکالمے پر بالا دستی حاصل نہیں کرتا۔اسلامی اساطیری اور تاریخی حوالے بھی موجود ہیں۔لیکن ہیئتی فضا صاف ستھری ہے اور یہ احساس دلاتی ہے کہ مصنف نے پچھلے ناول کے مقابلے میں کہانی پن کے عنصر کو تجربے پر فوقیت دی ہے' ہندی' سنسکرت اور فارسی الفاظ کی آمیزش سے انہوں نے اسلوب کو زیادہ شگفتہ بنانے کی شعوری کوشش کی ہے جو قاری کو بیک وقت ناول' داستان اور تذکرہ تینوں کے لطف سے ہمکنار کراتا ہے۔

اپنی تہذیبی جڑوں کی تلاش انتظار حسین کی فکشن نگاری کا بنیادی مسئلہ ہے اور یہ تلاش انہیں ہند اسلامی دیو مالاؤں کی گہرائیوں میں لے جاتی ہے۔۱۹۹۵ء میں

انتظار حسین کا ایک نیا ناول ''آگے سمندر ہے'' منظر عام پر آیا۔ جس میں انہوں نے اپنے مخصوص موضوع ''ہجرت اور اپنی جڑوں سے اکھڑنے کے کرب'' کے ساتھ ساتھ مہاجرین کی ایک مخصوص (Agony) کو ظاہر کیا ہے۔ انتظار حسین نے اپنے ناول ''آگے سمندر ہے'' میں دیو مالائی عناصر کو کس طرح برتا ہے اس کا اندازہ درج ذیل اسطور سے لگایا جا سکتا ہے:

> ''متھرا نگری کا حال مت پوچھ۔ وہ نگری رانڈ ہوگئی۔ جن کے دم سے اس کا سہاگ بنا ہوا تھا وہ اسے چھوڑ گئے۔ اب وہاں نہ موہن کی مرلی باجی ہے نہ پریم کی بانی گونجی ہے نہ گوپیوں کے دل دھڑکتے ہیں۔ گلیوں میں دھول اُڑتی ہے گوپیاں اداس ہیں۔ گیتا دبلی ہوگئی ہیں'' ۱۳؎

☆۔ جوگندر پال:

ناول نگاروں میں جوگندر پال ایک منفرد حیثیت کے فن کار ہیں۔ انہوں نے اپنے تخلیقی تجربات کی ترسیل کے لیے ناول اور افسانہ کو وسیلہ اظہار بنایا ہے۔ اب تک ان کے متعدد افسانوی مجموعے اور کئی ناول سامنے آچکے ہیں۔

جوگندر پال کے دو ناول ''خواب رو'' (۱۹۸۳ء) اور ''نادید'' (۱۹۹۱ء) اردو دنیا میں کافی مقبول ہوئے۔ یہ دونوں ناول مصنف کے نئے تجربات اور نئی واردات کے مظہر ہیں۔ جوگندر پال زندگی کے عام اور روزمرہ کے واقعات کو عام فہم لیکن دوررس نفسیاتی اور تہذیبی دیو مالائی عناصر کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ ''خواب رو'' اپنے استعاراتی اور دیو مالائی برتاؤ، معنوی شدت اور حسن بیان کے تعلق سے ایک عجیب و غریب فن پارہ ہے۔ ہندو پاک تعلقات کی کہانی مدتوں سے کہی اور سنی جاتی رہی ہے۔ لیکن جوگندر پال نے اس کہانی کو جس دل سوزی گداز اور جس تعلق کے ساتھ لکھا ہے وہ انہیں کا حصہ ہے۔ انہوں

نے ہجرت کے مسئلے کو متحدہ ہندوستان کے دیو مالائی عناصر کے ساتھ دیکھا اور دکھایا ہے۔

انہوں نے دیوانے مرزا کمال الدین کو اپنے ماضی اپنے (Taboos) میں زندہ رہتے ہوئے ضرور دکھایا ہے لیکن ناول کا وژن یہ ہے کہ ہجرت کرنے والوں کو نئی سرزمین میں ہی اپنی محبت کا پودا لگانا چاہیے اور اپنی دیو مالاؤں کو نئے سانچوں میں ڈھالنا چاہیے۔

''خواب رو'' کا موضوع (ہجرت) جوگندر پال کا مرغوب ترین موضوع ہے جسے انہوں نے اکثر طویل و مختصر افسانوں میں برتا ہے۔ یہ موضوع دراصل ان کا اور ان کی معاصر نسلوں کا ایک اہم ترین مسئلہ ہے، ہجرت بالجبر ہو کہ بالرضاء آدمی جسمانی سطح پر ہی اپنی سرزمینوں سے علیحدہ نہیں ہو جاتا بلکہ اس کا پورا ذہنی اور تہذیبی وجود ہی علیحدگی کے عذاب سے دوچار ہو جاتا ہے۔ کہیں دوسرے اجنبی دیس میں اس کے لیے ایک نئی آب و ہوا، ایک نیا جائے وقوع مہیا کرتے ہیں اور بہ باطن ایک مسلسل تنہائی کے گہرے غار میں۔ اترتا چلا جاتا ہے اور کہیں اپنے ہی دیس میں اسے ایک بالجبر زندگی بسر کرنی پڑتی ہے۔ اسے جب اپنی ہی قوم شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھتی ہے اس کی تہذیب اور اس کے عقائد کو جھٹلانے کے نت نئے بہانے تلاش کرتی ہے، روزگار کے دروازے اس پر بند کردیئے جاتے ہیں اور محض ذلت، بھوک، خوف اور بے یقینی اور یکے بعد دیگرے ہجرت کے دکھ اس کی تقدیر کے دوسرے نام بن جاتے ہیں تب اسے اپنے پیروں تلے زمین کا بالشت بھر ٹکڑا بھی دھوکا معلوم ہوتا ہے۔ وہ کسے اپنا وطن کہے کسے اپنا رفیق، کسے پنارہ رہنما، دراصل یہی وہ کرب ہوتا ہے جو کسی بھی زمین سے اکھڑے ہوئے انسان کو اپنی تہذیبی و ثقافتی و دیو مالائی جڑوں کی طرف رجوع کرنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ انتظار حسین کی طرح جوگندر پال نے بھی اس حقیقت کو بڑی سچائی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

جوگندر پال کے اس ناول ''خواب رو'' میں خواب اور حقیقت یعنی دیو مالائی عناصر اور عصری حقائق ایک دوسرے میں اتنے گھل مل گئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ یہ قیاس بھی مشکل ہے کہ خواب کہاں تک خواب ہے یا حقیقت ہے یا

کس حد تک حقیقت ہے۔ وہ بھی محض ایک خواب ہے' جوگندر پال نے دیوانے مولوی

صاحب کے حوالے سے آئرنی (Irony) کے اس تضاد کو بڑی فنکارانہ چابک دستی کے
ساتھ ابھارا ہے جو تلخ بلکہ انتہائی تلخ، ضرب کار اور حوصلہ شکن ہے۔

''دیوانے مولوی صاحب ان لاکھوں انسانوں میں سے محض
ایک ہیں جنہوں نے ایک نئی مملکت کے خواب دیکھے' اس خواب
کو اپنے ذہنوں میں مدتوں رچایا اور بسایا اور جب اس کی تعبیر
ان کی تقدیر بنی تو وہ ہکا بکا رہ گئے یہاں اگر سحر شب برگزیدہ تھی
تو اس کی وجوہ کچھ اور تھیں اجالے اگر داغ داغ تھے تو ان کے
اسباب بھی قطعی مختلف تھے۔ آزادی برحق اور تقسیم وطن کا کفارہ
ایک علیٰحدہ جبر۔ اس طرح کی صورت فوری سیاسی جبر کا نتیجہ تھی یا
اس کے پس پشت کسی اور ہی کی دلربائی کام کر رہی تھی۔ ہمارے
پرکھوں کی ناپختہ سیاسی فہم تھی یا بہر صورت تحصیل ہی ان کا مقصد
تھا جسے کوئی بھی قیمت چکا کر حاصل کرتا ہے اور بس اسباب خواہ
کچھ ہوں وطن عزیز کی تقسیم ایک زندہ حقیقت کے طور پر عمل
میں آ کے رہی'' ۱۴

مولوی صاحب کے علاوہ ہزاروں ہزار افراد ہیں جنہیں ہجرت کے اس شدید کرب سے
دوچار ہونا پڑا ہے مگر خیر ہو زندہ یادداشتوں کی کہ ان کا حیدر آباد' ان کا دہلی' ان کا مرو ہد' ان
کا الہ آباد اور ان کا لکھنؤ ان کی سانسوں میں رچ بس گیا ہے۔ وہی گلی کوچے' وہی
دکانیں' وہی شور' وہی سکوت' وہی آداب' وہی انداز گویا ممکنوں کو قطع کرنے والے خطوط
ذہن کی آباد وحدتوں کو ریزہ ریزہ نہیں کر سکے بقول جوگندر پال:

''لوگ آتے جاتے رہتے ہیں مگر مقامات ہمیشہ وہیں مقام کیے
رہتے ہیں'' ۱۵

اور یہیں سے دیو مالا کی کرنیں پھوٹتی ہیں۔ جوگندر پال نے دیو مالائی اسلوب اختیار کر کے ہندوستان اور پاکستان کے زمانی اور زمینی فاصلے مٹا دیئے ہیں۔ مگر حقیقت تو کچھ اور ہی ہے۔ مولوی صاحب اپنے خواب میں مست ہیں ان کی محبوب بیوی بیگم بھی ان کی دیوانگی سے پوری طرح واقف ہیں۔ مولوی صاحب کا پودا اب ایک ایسی سرزمین میں لگا یا دیا گیا ہے جہاں کی آب و ہوا' جہاں کی مٹی کی خوشبو' جہاں کی نشو ونما کے آداب قطعی مختلف ہیں۔ اس منطقے میں نہ تو ان کی زبان کو سمجھنے اور برتنے والے نہ ان کی تہذیب اور نہ ان کے آداب زندگی کے قدر شناس ہیں۔ وہ تو وہاں کے قدیم باشندوں پر بس تھوپ دیئے گئے ہیں۔

جوگندر پال نے تمام صورت حال کا بشری نقطہ نظر سے جائزہ لیا ہے یہ نقطہ نظر ہی ان کے ناول کا پلاٹ ہے۔ جس میں ظالم نہ تو ظالم ہے اور نہ مظلوم کوئی مظلوم' کیونکہ وہ جس صورت حال کے شکنجے میں پھنسے ہوئے ہیں وہی ان کی Destiny ہے جو آہستہ آہستہ ایک پورے اجتماع کو کسی نا معلوم Catastrophe کی طرف کھینچے لیے جا رہی ہے بلکہ اسے ایک وسیع تر Ironical Situation کہنا زیادہ درست ہوگا۔ جس میں ساری کی ساری خلقت دو مختلف دھڑوں میں بٹ گئی ہے اور دونوں دھڑے ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کے لیے غلط ایک دوسرے کے دشمن ایک دوسرے کے مقابل و متقابل ہے۔ جوگندر پال نے ایک نہایت ہی نازک ترین مسئلے کو اپنے ناول کا موضوع بنایا ہے۔

''خواب رو'' سے پہلے جوگندر پال کے دو اور ناولٹ ''آمد و رفت'' اور ''بیانات'' شائع ہو چکے ہیں۔ ''بیانات'' میں جوگندر پال نے حقیقی تصوراتی یا دیو مالائی زندگی کے مسئلے کو نفیس ڈرامائی کشمکش کے ساتھ فن کا موضوع بنایا ہے۔ عصری میکانکی سماج' صنعتی تہذیب اور مشینی ماحول میں حقیقی زندگی کا تصور افسانہ و افسوں بن کر رہ گیا ہے یہی وجہ ہے کہ انسان ماضی کے تصورات اور دیو مالائی مفروضات میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔

''بیانات'' میں جوگندر پال نے عصر حاضر کی داخلی بے سروسامانی پر حسن کارانہ تنقید و تبصرہ کیا ہے عصر حاضر بحران و انتشار سے عبارت ہے۔ سائنس کو ضرورت سے زیادہ

اہمیت دینے کی بنا پر معروضیت و خارجیت اور نری حقیقت پسندی کو ہی سب کچھ سمجھ لیا گیا ہے اور داخلیت وانفرادیت کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ لطف الرحمٰن لکھتے ہیں:

''...... آج ایک طرف سائنس خارجی زندگی اور کائنات میں نئے نئے تجربات وانکشافات کر رہا ہے۔ دوسری طرف ادب انسان کی داخلی و باطنی کائنات میں نئے تجربات وانکشافات کی راہیں ہموار کر رہا ہے۔ اسی طرح ادب خارجی زندگی کے بے پایاں، لامحدود، متنوع اور گونا گوں سائنسی اور عقلی تجربات...... اور...... انسان کے باطنی اور داخلی تجربات کے درمیان مناسب و متوازن رشتہ و ہم آہنگی کی کوشش کر رہا ہے خارجی و داخلی زندگی کے اس عظیم فاصلے کو کم کرنا بھی ادیب ہی کا مقدر ٹھہرا'' [16]

جوگندر پال کا ناول ''نادید'' بھی ایک اچھوتے موضوع پر لکھا گیا اہم ناول ہے۔ ''نادید'' کا مطالعہ اقبال کے اس شعر کو ذہن میں تازہ کرتا ہے۔

کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبار جہاں
نگاہ شوق اگر ہو شریک بینائی

انسانی جسم پر آنکھ بصارت اور بصیرت کے لیے ہوتی ہے۔ آنکھ نہ ہو تو کائنات کے مظاہر معنیٰ اور ادراک سے خالی ہو کر رہ جائیں گے لیکن نابینا اپنے محسوسات و جذبات، تفکرات و تعلقات سے ماوراء بھی نہیں ہوتا۔

دراصل کائنات کی اشیاء اور مظاہر کے ساتھ ساتھ انسانی رشتے اور حالات و کیفیات بھی بدلتے رہتے ہیں۔ جوگندر پال نے اپنے ناول ''نادید'' میں ایک جملہ لکھا ہے:

''سچ مچ آنکھ ہی سارے پاپ اور کشٹ کی جڑ ہے''۔ ☆☆

حواشی

۱۔	بیسویں صدی میں اردو ناول	ڈاکٹر یوسف سرمست
۲۔	ادب اور زندگی	مجنوں گورکھپوری
۳۔	ایام عرب	عبدالحلیم شرر
۴۔	امراؤ جان ادا	مرزا ہادی رسوا
۵۔	امراؤ جان ادا	مرزا ہادی رسوا
۶۔	گئودان	منشی پریم چند
۷۔	گئودان	منشی پریم چند
۸۔	پریم چند کا تنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر قمر رئیس
۹۔	پریم چند شخصیت اور کارنامے	ڈاکٹر قمر رئیس
۱۰۔	میرے بھی صنم خانے	قرۃ العین حیدر
۱۱۔	اردو شاعری کا مزاج	ڈاکٹر وزیر آغا
۱۲۔	آگ کا دریا	قرۃ العین حیدر
۱۳۔	آگ کا دریا	قرۃ العین حیدر
۱۴۔	چاندنی بیگم	قرۃ العین حیدر
۱۵۔	اردو ناول کے اسالیب	شہاب ظفر علی
۱۶۔	آگے سمندر ہے	انتظار حسین

کشمیر میں ابتدائی اردو نثر

انسانوں کی طرح زبان بھی اپنے ماحول سے متاثر ہوتی ہے۔ زبان کا ماخذ اور سرچشمہ کہیں رہا ہو لیکن جب وہ کسی نئے ماحول میں پہنچتی ہے تو اس علاقے کی جغرافیائی خصوصیات، وہاں کے باشندوں کا مزاج، ان کی تہذیب و ثقافت اور دوسرے عناصر اس پر اپنا گہرا اثر ڈالتے ہیں اور اس کی نشو ونما ایک خاص انداز سے ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کا رنگ و روپ اور ظاہری شکل بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتی۔ ہمارے ملک اور خصوصاً شمالی ہندوستان کی زبانیں اردو، ہندی، پنجابی، راجستھانی، گجراتی، بنگالی اور مرہٹی سب ایک ہی سرچشمہ یعنی سنسکرت سے نکل کر الگ الگ ماحول میں پلی ہیں اور جن علاقوں میں انہوں نے پرورش پائی ان کے مخصوص عناصر سے متاثر ہو کر موجودہ شکلیں اختیار کیں۔ بظاہر یہ زبانیں الگ الگ ہیں لیکن اگر بغور مطالعہ کیا جائے تو وہ ایک دوسرے سے بنیادی طور پر نہایت قریب بلکہ ایک ہی فیملی سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان میں جو بنیادی ربط و یکسانیت ہے، وہ چشم بینا کے لیے تاڑ لینا مشکل نہیں۔ یہاں تک کہ رسم خط میں بھی ربط اور یگانگت ہے۔ ہندی، گجراتی، مرہٹی، گورمکھی اور بنگال کے رسم خط دیکھنے میں الگ الگ ہیں لیکن بنیادی حیثیت سے ایک ہی ہیں۔ حروف کی بناوٹ اور ان کی شکلیں بدل گئی ہیں۔ یہ بھی خصوصی

حالات کی وجہ سے۔ گجراتی غالباً تجارتی علاقوں میں پہنچنے کی وجہ سے بہت سہل ہوگئی ہے اور سب سے تیز لکھی جانے والی زبان ہے۔ بنگالی فنی اعتبار سے خوب صورتی کی طرف مائل ہے اور یہ غالباً بنگال میں فنونِ لطیفہ کی طرف میلان کی وجہ سے ہوا ہے۔ مرہٹی رسم خط اور زیادہ سخت ہوگیا ہے' ان علاقائی زبانوں کی نشو ونما میں جواز منہ وسطیٰ میں ہوئی۔ صوفیائے کرام بھگت اور وہاں کے ادیبوں کا خاصہ رول رہا ہے۔ ان کی توجہ اور دلچسپی سے جو عوام کو مخاطب کرنے کے لیے ضروری تھا' ان زبانوں میں نکھار پیدا ہوا اور رفتہ رفتہ یہ ان علاقوں کی مخصوص زبانیں بن گئیں۔

اردو اپنے ماحول سے نکل کر جہاں اس نے جنم لیا تھا جب دوسرے علاقوں میں پہنچی تو اس نے بھی مختلف رنگ اختیار کیے۔ ادبی زبان تو ایک ہی رہی' ادب' صحافت' تحریر و تقریر' نظم و نثر میں بہت زیادہ فرق نہ آیا لیکن عام بول چال میں مختلف اور دلچسپ شکلیں نمودار ہوئیں۔ قدیم دہلی کی بولی' مغربی اور مشرقی بولی کی بولیاں' بہار کی اردو' حیدر آباد کی اردو' بھوپالی اور بمبئی وغیرہ کی اردو' ان سب میں بولنے میں نمایاں فرق ہے۔ ادیب اور محقق ان بولیوں کو کمتر سمجھتے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کی نشو ونما بھی نہیں ہوتی۔ انہیں اسی انداز میں لکھنا جس لہجہ اور تلفظ میں یہ بولیاں بولی جاتی ہیں' عار سمجھا جاتا ہے۔ حیدر آباد ایک استثنا ہے جہاں کی بولی کی طرف وہاں کے ادیبوں نے توجہ کی اور اس کے دلچسپ لہجے اور انداز گفتگو کو عوام تک پہنچایا۔ ہمارے فلمی نثر نگاروں نے مشرقی یوپی کی زبان کو نثر اور گانوں میں رائج کر کے میری رائے میں ادب کی خدمت کی ہے۔ جس طرح گھروں میں بولی جانے والی زبان جو آج سے پچاس سال قبل بولی جاتی تھی۔ اب کالعدم ہو رہی ہے اور زبان کا ایک خوب صورت سرمایہ ضائع ہو رہا ہے۔ اسی طرح مختلف علاقوں میں بول چال کی اردو بھی ختم ہو رہی ہے۔ یہ زبانیں ان علاقوں کے ادیبوں اور محققین کی محتاج توجہ ہیں۔

کشمیر میں اردو نثر کا رواج کوئی سوسوا سو سال قبل ہوا۔ یہاں بھی اردو نے دوسرے علاقوں کی طرح دو شکلیں اختیار کیں۔ ایک تحریر و تقریر کی زبان' دوسری بول چال کی

زبان۔ دونوں پر ابتدائی دور میں انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کی ابتداء میں کشمیری زبان، اس کی نحو اور لب و لہجہ نے گہرا اثر ڈالا۔ میں اس بحث میں نہیں پڑنا چاہتا کہ کشمیری زبان کی اصل اور اس کی مآخذ و منبع کیا ہے۔ یہ لسانیات کے ماہروں اور کشمیری زبان و ادب کے محققین کی جولانگاہ ہے۔ لیکن ایک شخص کی حیثیت سے جس کی مادری زبان اردو ہے میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ کشمیری زبان کے اردو پر خاصے اثرات پائے جاتے ہیں جن کی وجہ سے یہاں کی ابتدائی اردو دوسرے علاقوں کی اردو سے مختلف رہی ہے۔ یہ اثرات خصوصاً نثر میں ابتدائی دور میں موجود تھے اور آج بھی کہیں کہیں نثر نگاری اور صحافت میں ان کی جھلک پائی جاتی ہے لیکن بول چال میں آج بھی ان کا مظاہرہ ہوتا ہے مثلاً ''نے'' اور ''کو'' کا استعمال فعل کا استعمال اور خصوصاً ''مت'' کا استعمال، تذکیرو تانیث اور واحد و جمع میں خلط ملط۔

اس مقالے سے میرا مقصد کشمیر میں اردو نثر کے ابتدائی دور کی چند مثالیں پیش کرنا ہے۔ کشمیر یونیورسٹی کے شعبۂ مخطوطات کے چند اردو نثر کے نسخے میری نظر سے گزرے، ان کا تعلق ۱۹ویں صدی کے نصف آخر سے ہے۔ ان میں سے بعض مہاراجہ رنبیر سنگھ کے ذاتی کتب خانے سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کی نثر دلچسپی سے خالی نہیں اور ان سے مہاراجہ کے اپنے شوق و ذوق کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ان میں بعض اصل اور بعض انگریزی زبان کی کتابوں کے ترجمے ہیں۔ انداز تحریر زیادہ تر نسخوں کا قدیم ہے لیکن ہجوں میں چھوٹی اور بڑی ''یاء'' میں تمیز نہیں کی جاتی تھی۔ کشمیری عوام چونکہ صوتی اعتبار سے ہندی اردو کا ''بھ''۔ ''چھ''۔ ''کھ'' وغیرہ پوری طرح سے ادا نہیں کرتے اور ''ہ'' کو گرادیتے ہیں۔ اس کی عکاسی اس زمانے کی تحریر میں بھی ہوتی ہے۔ مثلاً لفظ ''سیکھنا'' میں ''ہ'' اور ''مچھلی'' میں ''ہ'' تحریر میں کہیں کہیں گرادی گئی ہے۔ بعض یورپین اور مشرقی قومیں بھی ''بھ''، ''چھ'' وغیرہ مشکل سے ادا کر پاتی ہیں۔ اسی طرح ان تحریروں میں واحد و جمع اور مذکر و مؤنث کی بھی غلطیاں ہیں۔ ''ڑ'' کو ''ڈ'' میں بدل دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ انداز تحریر غالباً

کچھ عرصہ تک قائم رہا اور کشمیری اردو شر رفتہ رفتہ سلیس اور سہل ہوتی گئی جیسا کہ یو۔پی وغیرہ میں اردو کے ساتھ بھی ہوا۔ اب چند اقتباسات ملاحظہ ہوں جو الفاظ یا عبارتیں قابل توجہ ہیں ان کے نیچے لکیر کھینچ دی گئی ہے۔

(۱) شعبۂ مخطوطات میں ایک کتاب علم تشریحات پر ہے۔ مصنف السید حکیم احمد شاہ، خط نستعلیق، تاریخ تصنیف نا معلوم۔ کتاب ۵۶ اوراق پر مشتمل ہے، کتابت نہایت خوش خط اور صاف ہے۔ مصنف لکھتے ہیں:

''تعریف علم تشریح کی۔ علم تشریح علم شریف اور ضرور لے ہی واسطی طبیبوں کی اوریں نی جھد اور سیعے کی ہی واسطی توضیح علامات اوسکی اور صفائی مقاصد کی تا آنکہ دتیا آستین تدقیق تی مشکوفہ قواعد طبیہ کا جوکہ نکلا تھا باغ حکمت سی اور درختان ادویہ عمل اور تجربہ سی اور دتیا آستین تدفیق فی موتی یکانہ جو پکڑا میں نے افواہ لوگوں یعنی عالمان اور صادقان سی خصوصاً باپ دادی اپنی سی اور کتب معتبرہ سابقہ سی واسطے طالبین کی جن کو شوق اور نسبت ہی اور محبت ہے طرف اس علم تشریح کی۔ میفی بیان کیا اوسکو مختصر اس کتاب'' (ورق ۲، ا باب)

علم تشریح میں جسم کے مختلف اعضا کا ذکر کرنے کے بعد مصنف اقالیم سبعہ کا ذکر کرتا ہے۔ چوتھی اقالیم کا ذکر کرتے ہوئے جس میں ہم آباد ہیں لکھتا ہے''وہ زمین متوسط طبع والی ہی ہوا اور پانی اوسکا لطیف ہے۔ قدری کثیف شہر اوسکی بہت مسخر ہیں اور سکان اوسکی قوی حبشہ اور صاحب اشتہا ہوتی ہیں توالد وتناسل اکثر ہوتا ہی اقالیم دیگری اور آدمی دہانکی حسین ہیں، مگر بدخلق امراض اوسکی بے شمار ہیں شہر اوسکی چین اور کابل اور بدخشاں اور تبت اور عراق اور شام او ربلخ اور مشہد مقدسہ اور فرنگ اور بلاد اندلس اور روم اور عجم اور نیستان اور بلم اور کشمیر وغیرہ تخمینہ اوسکا تین سو پانچ کوسی کا ہی یہ ولایت بڑی ہی'' (ورق ۴۶، ا۔ب) اس کے بعد علم قافیہ کا ذکر آتا ہے اور اس پر کتاب ختم ہوتی ہے۔

(۲) ایک رسالہ علم تیراندازی پر ہے جو کسی فارسی کتاب کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ غلام غوث کی تحریر ہے اور مہاراجہ رنبیر سنگھ کے حکم سے تیار کی گئی تھی۔ اس کتاب میں علم تیر

اندازی پر مفصل بحث ہے اور بچپن کلیات پر مبنی ہے کل ورق ۱۶۷ ہیں۔ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

''قواعد مقدمہ جو بیچ بعض کتابوں کے روایت لکھی ہیں کہ حضرت رسالت پناہ سرور کائنات صلی اللہ علیہ وآلہ اصحابہ وسلم اس روایت کو برسر منبر پڑتی تہی وَاَعِدُّ لهم ما استطعم من قوت یعنی بنانا کرو واسطی جنگ جو کچھ جانو قوت سے اور پیچھے اس کے تین مرتبہ یہ لفظ زبان مبارک سے فرمائی تہی ''الا آن قوۃ المری'' یعنی جانو ایسے جو ساتھ تیر انداز کے مراد ہے۔ ایسے سبب سے علماؤں نی کہا یہی کہ علم تیر اندازی کا سیکنا ادب ہے اور بعضوں نے کہا یہی کہ علم تیر اندازی کا سیکنا سنت ہی سنت اوسے کہتی ہیں کہ جو فرمان پیغمبر کا ہوا اور بعض نے کہا یہی کہ علم تیر اندازی کا سیکنا فرض ہی' فرض اوسے کہتی ہیں کہ جو فرمان رب العالمین کا ہو اور علماء متاخرین نے اس قول کو اس راہ سے بیان کیا کہ یہی کہ وہ آدمی کہ نزدیک سرحد کفار رہتی ہوں ان کو علم تیر انداز کیا سیکنا فرض سی اور جو شخص کہ سرحد دشمنوں سے دور زیادہ ہوں اونکو علم تیر اندازی کا سیکنا سنت ہی غرض کہ علم تیر انداز کیا ضرور چاہی سیکنا کہ نیک ہے اور دانایان نے سب کاموں سے اس کام تیر انداز یکو نیک بہت کہا ہے اور جو آدمی کہ نیک کام کری وہ آدمیوں سے بہتر ہوتا سی کمال قال اللہ تعالیٰ ان الذین آمنو و عملو الصالحات او یسك هم الخیر البریه'' (ورق ۳ب۔۴ب)

تیر اندازی کی زندگی میں اہمیت بیان کرتے ہوئے مصنف ایک حکایت بیان

کرتا ہے۔لکھتا ہے:

''راویوں نے روایت لکھی ہی کہ شفیق بلخی رحمت اللہ علیہ کو بیماری موت کے تہی بزرگان شہر واسطے خبر گیر کے آئی کیا دیکھتے ہیں کہ دروازہ گہر کا بند ہی۔ جب انہوں نے شکا مدر سے بہتر نظر کے تو دیکھا کہ شیخ تیر اندازی میں مشغول ہیں۔ اوسیان خبر گیراں کو خوشی حاصل ہوئی کہ شیخ بہتر اور تندرست ہوگئے ہیں۔ جب شیخ کو ان کے آنی کی خبر ہوئی تو آدمیان خیر گیران کو اندر بولا لیا جب یہ اندر آئی تو شیخ کو علیل اور بیمار پایا اور پوچھا کہ ای شیخ جب باہر سے ہم نے تم کو تیر اندازی کرتی ہوئی دیکھا تھا تو ہم نے دریافت کیا کہ شیخ جیوراخے اور تندرست ہیں ہم خوش حال ہوئی تہی اب جو ہم بہتر آتی تو دیکھا کہ جسم حضرت رنجوری شیخ نی کہا کہ ہم حیات سے نومید ہوگئے ہیں۔ اب ہم اپنے دل میں خیال کیا کہ کیا کام کریں۔ جو ثواب ہو پس ہم بخوبی جانا کہ پہلا تیر اندازی سے کوئی کام نہیں اور نہ کوئی عبادت فاضل تر اس سے ہیں۔ اس سبب ہم تیر اندازی میں مشغول ہولی تہی اس واسطے اس وقت اپنے طاقت بموجب تیر چلائی جو ثواب بڑا حاصل ہو''

(ورق ۲۰ب۔۲۱ب)

اس حکایت سے ہم لوگوں کے لیے جو عمر رسیدہ ہیں اور جنہیں موت کا مرض لاحق ہو یہ سبق حاصل ہوتا ہے کہ مرنے سے پہلے تیر اندازی کا شغل اختیار کریں۔

(۳)۔ان کے علاوہ ایک مختصر سا رسالہ بچے کی پیدائش سے متعلق ہے نامکمل اوراق ۲۳ اس میں بچے کی پیدائش کے بعد اس کی صحت و تندرستی کے لیے جو تدابیر ضروری

ہیں، ان کا ذکر ہے۔

(۴)۔ ''رسالہ علم رنگ ریزی'' اوراق ۱۰۱ شروع اور اخیر کے حصے نامکمل۔ تاریخ تصنیف اور مصنف نامعلوم۔ یہ کسی انگریزی کتاب کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔

(۵)۔ ''رسالہ مورچہ بندی'' جو کتاب انجینئری انگریزی کا ترجمہ ہے اور بخشی رام جی پنڈت نے اس کا ترجمہ کیا تھا۔ تاریخ تحریر ۲۶ ماہ ساون ۱۹۲۵ ب۔ خط نستعلیق۔ کاغذ کشمیری مکمل۔ تعداد صفحات ۱۴۱۔ اس رسالے میں بعض الفاظ اس طرح استعمال ہوئے ہیں۔ بہاورہ۔ کودالی۔ کوہاڑہ وغیرہ اس کا طرز تحریر آج کے طرز تحریر سے ملتا جلتا ہے یہ کتاب انگلینڈ کی حفاظت کو مدنظر رکھ کر لکھی گئی تھی۔

(۶)۔ ''رہنمائے کشمیر'' مترجمہ ابونصر اللہ (۱۸۷۴ء) تعداد اوراق ۱۴۳۔ خط نستعلیق کاغذ کشمیری۔ کتب خانہ مہاراجہ رنبیر سنگھ۔ مہاراجہ کے حکم سے مرتب ہوا اور غالباً Duce's Kashmir Handbook کا اردو ترجمہ ہے۔ اس میں کشمیر کا جغرافیہ مفصل طور سے درج ہے۔

(۷)۔ ''رسالہ کاغذ سازی''۔ تعداد اوراق ۳۰۔ خط شکستہ معمولی، کاغذ کشمیری نام مصنف و تاریخ تصنیف نامعلوم۔ یہ کسی انگریزی کتاب کا ترجمہ ہے۔ اس رسالہ میں ان آلات کی شکلیں بھی دی گئی ہیں جو کاغذ سازی سے متعلق ہوا کرتی تھیں۔ زبان اتنی قدیم نہیں لیکن الفاظ کے ہجے قدیم انداز کے ہیں۔

(۸) ان مخطوطات کے علاوہ ایک مختصر رسالہ (۸ ورق نام مصنف نا معلوم) ''جانوراں چرندہ و پرندہ بغرض چڑیا خانہ'' بھی ہے جو دفتر وزارت لداخ میں دیوان لکھپت رائے کے لیے تیار ہوا تھا۔ اس میں لداخ میں پیدا ہونے والے خصوصی درخت گھاس وغیرہ اور پانی اور زمین کے جانور اور چند دریاؤں کا ذکر ہے۔ اس کی عبارت ملاحظہ ہو:

''نام کہاس ہائے جو مال مویشی کے کہاتے کے کام آتے ہیں
اور ہر جگہ پیدا ہوتا ہے۔ گفشن۔ اسکو بیڈ بکریے کہاتی ہیں اور

اس کے کھانے سے بیڈ بکریے کے بال بہت جلد بڑھتے ہیں اور بکرے کو پشمینہ بھی بہت پیدا ہو جاتا ہے"۔

"نیادوکس۔ اس کے کھانے سے بھی گھوڑا و خر مر جاتا ہے اور اگر اس کو رگڑ کر کیسے تالاب یا دریائے میں جس جگہ پانی کھڑا ہووے ڈالا جاوے تو جس قدر مچلی اوس پانے میں ہوویں فوراً مر جاتے ہیں"۔

ان مخطوطات کے علاوہ ایک مثال اسی زمانے کی اردو نثر کی ایک مطبوعہ کتاب سے بھی پیش کرنا چاہتا ہوں۔ پنڈت ہر گوپال خستہ کی کتاب "گلدستۂ کشمیر" ہے۔ زبان کے لحاظ سے ان مخطوطات کی نثر سے مختلف ہے۔ خستہ کی عبارت سلیس اور پیچیدہ نہیں جیسی دوسرے نثر نگاروں کی ہے جن کی مثالیں اوپر دی گئی ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"پوشاک مروجہ کشمیر۔ اصلی اور قدیمی پوشاک کشمیریوں کی بالکل تبدیل ہوگئی ہے۔ پہلے یہ لوگ مثل برہمنوں کے دھوتیاں اور پگڑیاں اور مرزائیاں استعمال میں لاتے تھے۔ عہد اسلامیہ میں عرصہ تک ان کی وہ پوشاک بھی جو راجہ ابھی منیو کے وقت بدل چکی تھی تبدیل ہوتی رہی۔ قاضیان و مفتیان اسلامیہ نے فتویٰ دیا کہ ہنود پگڑی نہ باندیا کریں۔ آخر محمد شاہ چغتہ کے عہد میں پنڈت جے رام بھان نے بموقع شادی فرزند خود دارالسلطنت میں جا کر فریاد کی او ربادشاہ سے سوگنز کا دستار حاصل کیا اور صمد خان کو قاضی شرف الدین کے تدارک کے لیے پیش گاہ بادشاہ سے ہمراہ لایا اس نے یہاں پہنچتے ہی قاضی مذکورہ کو توپ کے آگے باندھ کر اوڑا دیا۔ چنانچہ کشمیریوں نے اس واقعہ کی یہ تاریخ کشمیری زبان میں کہی ہے:

ہکہٕ آو [illegible] زبن

نہَ رُود کونہ شرف نہَ رُود کونہ دین

تب سے پنڈتوں نے سوسوگز کی پگڑیاں باندھنی شروع کیں اور عہد مہاراجہ گلاب سنگھ سے پھر چھوٹی اور معمولی پگڑی باندھنے لگے ہیں لمبے کورتہ کا رواج راجہ ہرش دیو کے عہد سے ہے پانو میں ''گونس'' پہنتے ہیں' کورتے پر کمر بند باندھتے اور ماتھے پر ٹیکا لگاتے ہیں۔ یہ تمام پارچات ہندو مسلمان کے اگر امیر ہوں تو پشمینہ سے ورنہ پٹو سے بنائے جاتے ہیں۔ مسلمانوں کی پگڑی اور پاجامہ کی بندش جدا ہوتی ہے اور ان کی عورتیں کمر کھلی رکھتی ہیں اور بخلاف مستورات ہنود جو کہ پانو میں پولیں ڈالتی ہیں کونش پہنتی ہیں۔ مہاراجہ رنبیر سنگھ صاحب کے عہد سے درباری پنڈت لوگ کورتیاں و پاجامہ و چوغہ پہننے لگے ہیں''۔

(ص ۴۳۔۴۴)

خستہ کی عبارت غالباً اس زمانے کے نثر نگاروں کے اسلوب سے بہتر پائی گئی۔ اس وجہ سے اخبار دیش ''اپکارک وریفارمر'' کے ایڈیٹر گنپت رائے نادر نے اس کی بے حد تعریف کی ہے۔ لکھتے ہیں:

''یہ ایک قاعدہ ہے کہ جب کوئی نئی چیز کسی معتبر کی نظر سے گزرتی ہے تو وہ اس کو ہر پہلو سے دیکھتا ہے اور زیادہ ترعیوب پر خیال کرتا ہے۔ پس میںنے نکتہ چینی کی نظر سے اسے بغور دیکھا۔ مصنف کی فصاحت تحریر۔ متانت تقریر۔ درستی الفاظ۔ چستی معنی۔ سلاست عبارت اور سیدھے سادی بول چال و روز مرہ کا کیا کہنا۔ واقعی تصنیف ہو تو ایسی ہو۔ لیاقت کے یہ معنی نہیں کہ ہمالیہ

کے سے ثقیل الفاظ بھر دیئے جائیں یا لغت کے لغت بھڑ کا دیئے
جائیں۔ بلکہ آسان و مختصر الفاظ میں مطلب کا ادا کرنا بڑی خوبی
کی بات ہے جس کو مصنف نے اچھی طرح مدنظر رکھا ہے۔ اس
کے مطالعہ سے طبیعت گھبراتی نہیں بلکہ لطف مزید حاصل
ہوتا ہے۔ ورنہ اکثر کتابیں مینے دیکھی ہیں۔ جن کے مصنفوں
نے فضول عبارت آرائی کی ہے مطلب تو صرف اس قدر مختصر کہ
ایک سطر میں آئے مگر عبارت آرائی اس قدر طول کہ دو دو تین
تین صفحہ ضائع کر دے گو ہنوز صرف مطلب ایک بھی نہیں لکھا۔
کیا یہ لیاقت ہے افسوس یہی باعث ہے کہ ایشیائی مصنفوں
کا نام بدنام ہو رہا ہے (ورنہ فی زمانہ بھی وہ وہ مصنف اور محقق
ہمارے ملک میں موجود ہیں جو یوروپین مصنفوں کے ہم پلہ کیا
بلکہ بڑھ چڑھ کر ہوں گے) میں اس کتاب کے مصنف کو اس زمرہ
سے علیحدہ تصور کرتا ہوں''

(ص ۷۶۔۷۷)

ان اقتباسات سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس زمانے کی اردو نثر پر نہ صرف کشمیری کا گہرا اثر تھا بلکہ فارسی الفاظ کے استعمال کی بھی بہتات تھی اور نثر میں جدید اور قدیم دونوں اسلوب رائج تھے۔

جدید تکنیکی وسائل اور اردو زبان

دانشوروں کا ماننا ہے کہ بیسویں صدی کے وسط میں انسان نے ٹیکنا لو.جی میں ایسی مہارت حاصل کی، جس کی بدولت انسان اس کرۂ ارض کو چھوڑ کر خلاؤں کو تسخیر کرنے کے قابل بنا۔ ٹیکنا لو.جی کیا ہے۔ یہ سوال بظاہر جتنا سادہ نظر آتا ہے اتنے ہی پیچیدہ اس کے جوابات ہیں۔ عام فہم الفاظ میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ ٹیکنا لو.جی آلات، طریقۂ کار، صنعت گری اور انتظامی طریقۂ کار کی وہ علمیت اور ایسا استعمال ہے جس کی بدولت کسی مسئلے کا حل نکل آئے یا ایک ثمر آور نتیجہ ظاہر ہو۔

لفظ ٹیکنا لو.جی (Technology) یونانی لفظ Technologia سے مشتق ہے۔ جو خود دو حصوں پر مشتمل ہے اول Techne یعنی فن، ہنر یا صناعی۔ دوم Logia جس کے معنی ہے کسی شعبۂ علم یا کسی شے کا مطالعہ۔ ٹیکنا لو.جی کی اصطلاح کو عمومی معنیٰ میں استعمال کرنے کے ساتھ ساتھ خصوصی معنیٰ میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ مثلاً طبی ٹیکنا لو.جی، جنگی ٹیکنا لو.جی اور انفارمیشن ٹیکنا لو.جی وغیرہ۔

ٹیکنا لو.جی انسانوں اور دیگر جانداروں کو قابل قدر حد تک متاثر کرتی ہے اور ان کو

اپنے اردگرد کے ماحول کو تبدیل کرکے اپنا مطیع کرنے اور اپنے قدرتی ماحول سے ہم آہنگ ہونے میں کلیدی رول ادا کرتی ہے۔

بنی نوع انسان نے قدرتی وسائل کو آسان اوزاروں کی شکل میں ڈھالنے کے ساتھ ہی ٹیکنالوجی کے استعمال کی شروعات کی ہے۔ ماقبل تاریخی ادوار میں آگ کی ایجاد نے خوراک کے مہیا وسائل میں اضافہ کیا یا ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ آگ کی ایجاد نے بہت سارے مہیا وسائل کو خوراک کی فہرست میں شامل کر دیا۔ اسی طرح پہیے کی ایجاد نے انسان کے لیے سفر کی آسانی پیدا کی۔ نتیجتاً انسان نے اپنے ماحول کو فعال طریقے سے اپنے بس میں کر لیا اور ماحول کی ستم ظریفیاں آرام و آسائش میں مبدل ہو گئیں۔

ماضی قریب میں چھاپ خانہ، ٹیلی فون اور انٹرنیٹ کی ٹیکنالوجی نے ترسیل و ابلاغ کی راہ میں حائل ہونے والی طبعی رکاوٹوں کو کم کرکے انسانوں کے لیے عالمی سطح پر آزادی کی ساتھ افکار و خیالات کے تبادلہ کی راہ ہموار کر دی ہے۔ تاہم سکے کا دوسرا پہلو بھی ہے جو زیادہ خوش کن اور خوش نظر نہیں ہے۔ ٹیکنالوجی کو پرامن اور تعمیری مقاصد کے لیے ہی نہیں بلکہ مہلک ہتھیاروں اور مخرب اخلاق اشیاء کے پھیلاؤ کے لیے بھی بے دریغ طور پر استعمال کیا گیا اور کیا جا رہا ہے۔ کلبوں سے لے کر ایٹمی ہتھیاروں کا وجود اسی کا شاخسانہ ہے۔

ٹیکنالوجی نے سماج اور اس کے گردونواح کو کئی طریقوں سے متاثر کیا ہے۔ کئی معاشروں نے ٹیکنالوجی کی بدولت معیشت کے میدان میں حیرت انگیز حد تک ترقی کی ہے (مثلاً امریکہ، جاپان اور چین)۔ جس کے نتیجے میں ایک نامصروف طبقہ (Class) وجود میں آیا ہے۔ کئی دفعہ ٹیکنالوجی کے طریقہ ہائے عمل کے بعد کچھ ان چاہی باقیات پیچھے رہ جاتی ہیں جنہیں ہم متعفن اشیاء (Pollutants) سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ متعفن اشیاء قدرتی وسائل پر اثر انداز ہو کر زمین اور اس کے ماحول پر ناکارہ اثر ڈالتے ہیں۔

طرح طرح کی ٹیکنالوجی کے استعمال نے انسانی اقدار کو بھی متاثر کیا ہے۔ ایک

نئی ٹیکنالوجی عموماً ضابطۂ حیات اور اخلاق سے متعلق نئے نئے سوالات کو جنم دیتی ہے۔
ٹیکنالوجی کے حال اور مستقبل کے استعمال پر انسانی سماج میں خصوصاً دانشور طبقہ کے درمیان کئی طرح کے فلسفیانہ مباحث بھی جاری وساری ہیں۔ٹیکنالوجی آدم کی انسانی حیثیت پر کس طرح اثر انداز ہورہی ہے؟ اس سلسلے میں دانشوروں کے درمیان متضاد آراء پائی جاتی ہیں۔Anarcho-Primitivsm, Neo-Ludism اور ایسی کئی تحریکیں دور جدید میں ٹیکنالوجی کے بے تحاشا استعمال کے خلاف ردعمل کے طور پر وجود میں آئی ہیں۔ ان تحریکوں کے علمبرداروں کا ماننا ہے کہ ٹیکنالوجی زمینی ماحول کو تباہ کرنے کے ساتھ ساتھ لوگوں کو ایک دوسرے سے دور کر کے سماج کے اندر ایک اجنبی پن کی تشکیل کررہی ہے۔ دوسری طرف Transhumanism اور Techno-Progressivism جیسے نظریات کے حامی اس بات میں یقین رکھتے ہیں کہ ٹیکنالوجی کا ارتقاء انسان اور انسانی سماج دونوں کے لیے ثمر آور ہے۔ ماضی قریب تک لوگوں کا یہی خیال تھا کہ ٹیکنالوجی کا استعمال اور وجود وارتقاء صرف نوعِ انسانی تک ہی محدود ہے لیکن جدید سائنسی تحقیق نے یہ ثابت کردیا ہے کہ انسان کے علاوہ دیگر حیوان رئیسہ اور خنزیر بحری (سنگ ماہی) کی کچھ اقسام نے نہ صرف کئی سادہ اوزار بنائے ہیں بلکہ ان سے متعلقہ علم اور جانکاری کو اپنی آنے والی نسلوں تک منتقل کرنا بھی سیکھ لیا ہے۔

گزشتہ دوسو برس کے عرصے میں ٹیکنالوجی کی اصطلاح کے معنی میں ممکنہ حد تک تبدیلی آئی ہے۔ بیسویں صدی سے پہلے یہ اصطلاح انگریزی میں کم یاب تھی۔ اس اصطلاح کا اطلاق عموماً نفع بخش فنون کے حوالے سے ہی ہوتا تھا لیکن دوسرے صنعتی انقلاب کے ساتھ ہی ٹیکنالوجی کی اصطلاح کے معنی میں ایک انقلابی تبدیلی رونما ہوئی۔ امریکی ماہرین سماجیات نے جرمن لفظ Technik کو اپنے معنی اور محل استعمال سمیت عام انگریزی میں ترجمہ کر کے برتنا شروع کردیا۔ یہاں اس بات کا جاننا ضروری ہے کہ جرمن اور دیگر یورپی زبانوں میں لفظ Technik اور Technology کے درمیان ایک نمایاں

فرق موجود ہے جوکہ انگریزی میں مفقود ہے۔یہاں (انگریزی میں) ان دونوں اصطلاحوں کے لیے لفظ Technology ہی مستعمل ہے ۔1930ء کے آس پاس لفظ ٹیکنالوجی کا استعمال صنعتی فنون کے جاننے کے عمل کے معنی میں ہی نہیں بلکہ بذات خود صنعتی فنون کے لیے ہونے لگا۔امریکی ماہر سماجیات ریڈ بین نے 1930ء کے آس پاس لکھا تھا کہ ٹیکنالوجی میں تمام اوزار، مشینیں، آلات، ہتھیار، برتن، رہنے اور پہننے کے کام آنے والی اشیاء، ترسیل وابلاغ کے ذرائع اور ہنرمندی جس کی بدولت یہ چیزیں وجود میں آتی ہیں سب شامل ہیں۔ریڈ بین کی یہ تعریف آج بھی دانشوروں خصوصاً ماہرین سماجیات کے یہاں اسی طرح مقبول ہے جیسے اس زمانے میں تھی ۔دوسری جانب ٹیکنالوجی کی تعریف بحیثیت ایک افادی سائنس کے بھی یکساں اہمیت کی حامل ہے اگر چہ ماہرین سماجیات اس کے حق میں نہیں ہیں۔

لغات اور دانشور حضرات لفظ ٹیکنالوجی کی طرح طرح کی تاویلیں اور تعریفیں پیش کرتے ہیں: مریم ویبسٹر ڈکشنری کے مطابق: ''کسی ایک شعبۂ علم میں جانکاری کا عملی استعمال ٹیکنالوجی کہلاتا ہے'' اور'' علم کے عملی استعمال سے پیدا ہونے والی صلاحیت ٹیکنالوجی کہلاتی ہے''۔ارسولا فرینکلن نے 1989ء کے اپنے مشہور خطبے ''ٹیکنالوجی کی حقیقی دنیا'' میں ٹیکنالوجی کی تعریف بیان کرتے ہوئے کہا تھا: ''کسی کام کے انجام دینے کے طریقۂ کار کو ہم ٹیکنالوجی کہتے ہیں۔'' برناڈ اسگر اپنی مشہور زمانہ کتاب Technics and Time میں ٹیکنالوجی کی دو طرح کی تعریفیں پیش کرتے ہیں۔اول ''زندگی کا حصول غیر زندگی کی وساطت سے'' دوم ''ضابطہ بند غیر نامیاتی مادہ''۔

مذکورہ بالا حقائق کو سامنے رکھ کر ٹیکنالوجی کو دو بنیادی زمروں مادی اور غیر مادی ٹیکنالوجی میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ٹیکنالوجی کی یہ دو اقسام کسی طے شدہ مقصد کو پانے کی خاطر ذہنی اور عملی کوششوں سے ملموس یا غیر ملموس (Tangible or Intangible) آلات وطریقۂ کار کی ایجاد کا موجب بنتی ہیں۔یہ ایک وسیع میدان ہے جس میں سادہ

اوزار مثلاً بجوکا سے لے کر پیچیدہ ترین مشین خلائی اسٹیشن شامل ہے۔ واضح رہے کہ ٹیکنالوجی کا مادی یا ملموسی (Tangible) ہونا قطعی ضروری نہیں ہے۔ سافٹ ویئر، تجارتی طریقہ کار، علوم کی ڈیجیٹل شکل وغیرہ، غیر مادی یا غیر ملموسی ٹیکنالوجی (Intangible Virtual-Technology) کے زمرے میں آتی ہے اور یہ ٹیکنالوجی دیگر اقسام سے زیادہ مؤثر اور مکمل ہے۔

آج کا دور غیر ملموسی ٹیکنالوجی کا دور کہلاتا ہے۔ روز بہ روز سامنے آنے والی نئی نئی آسائش اور ایجادات دراصل غیر ملموسی ٹیکنالوجی کے ہی مظاہر ہیں۔ مختلف اقسام کی غیر ملموسی ٹیکنالوجی نے ہی اس بات کو ممکن بنایا ہے کہ نئی نئی سہولیات کو پانے کے لیے نئے نئے آلات بنانے کی بجائے موجودہ آلات کو ہی ہمہ استعمال (Multi Purpose) بنایا جائے۔ اس سلسلے میں موبائل فون کی مثال بہت ہی اہم ہے۔ جہاں ابتداء میں موبائل فون ہم سے دور بیٹھے شخص سے بات کرنے یا اس کی بات سننے کے کام آتا تھا۔ آج غیر ملموسی ٹیکنالوجی (سافٹ ویئر، ڈیجیٹائزیشن، انفراریڈ، بلیوٹوتھ اور وائی فائی وغیرہ) کی بدولت اسی موبائل فون سے گھڑی، ریڈیو، ٹیلی ویژن، ویڈیو پلیئر، ویڈیو ریکارڈر، آڈیو پلیئر، آڈیو ریکارڈر، ویڈیو ایڈیٹر، آڈیو ایڈیٹر، امیج ایڈیٹر، انٹرنیٹ براؤزر، تھرمامیٹر، بلڈ شوگر اینلائزر، بلڈ پریشر ریڈر اور یہاں تک کہ بزنس مشین کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ آپ اپنے اسی موبائل فون میں ایسا سافٹ ویئر بھی لوڈ کر سکتے ہیں جس کی بدولت آپ رات بھر مچھروں کو خود سے دور رکھ کر چین کی نیند سو سکتے ہیں۔

انفارمیشن ٹیکنالوجی، جس نے پوری دنیا میں انقلاب برپا کر دیا ہے، غیر ملموسی ٹیکنالوجی کی ہی جدید تر مشکل ہے۔ جس کی بدولت جانکاری اور علوم کا ایک خزانہ ایک یا چند چنندہ بڑے کمپیوٹروں (Servers) پر مہیا رکھا جاتا ہے اور دنیا بھر کے لوگ اس مشترکہ خزانے کا یکساں طور پر اپنی علمی یا تکنیکی بساط کے مطابق استعمال کرتے ہیں۔ اس خزانے سے مستفید ہونے کا بنیادی سم سم ایک کمپیوٹر یا کمپیوٹر کی جدید صورتیں ہیں۔ مگر افسوس کہ

ہمارے ملک میں خصوصاً اردو داں طبقہ کمپیوٹر سے محض ایک ٹائپ رائٹر کا کام لیتا ہے۔ اردو والے کمپیوٹر پر زیادہ سے زیادہ ایک کتاب یا مضمون ٹائپ کرتے ہیں یا پھر کسی دوست کے نام ای میل بھیج دیتے ہیں۔ بات سے بات نکل کر اردو تک چلی آئی تو میں اپنے قارئین تک جو الحمد للہ سبھی اردو داں ہوں گے (اس مضمون کو پڑھنے کے لیے ان کے لیے اردو کی جانکاری ہونا مجبوری بھی ہے) اپنے اس اندازہ کو بصورت دعویٰ پہنچانا چاہتا ہوں کہ علم کا کوئی بھی شعبہ جو انفارمیشن ٹیکنالوجی کے ساتھ آج ہم آہنگ نہیں ہوگا یا ہم آہنگ ہونے کی کوشش نہیں کرے گا (کوششیں بہر حال رنگ لاتی ہیں) آج سے چالیس پچاس برس کے بعد قصہ پارینہ ہو کر رہ جائے گا۔ چاہے وہ سائنسی، سماجی یا پھر لسانی علوم ہوں۔

انفارمیشن ٹیکنالوجی نے حقیقتاً دنیا کو ایک عالمی گاؤں میں تبدیل کر دیا ہے۔ زیادہ تر لوگ آمد و رفت کے تیز رفتار ذرائع کو گلوبل ویلج بننے کا باعث سمجھتے ہیں لیکن میں اس بات سے اتفاق نہیں کرتا۔ کیونکہ آمد و رفت کے جدید ذرائع آنے جانے کی رفتار کو تیز کرتے ہیں نہ کہ فاصلوں کو مٹاتے ہیں۔ لیکن انفارمیشن ٹیکنالوجی نے فاصلوں کو نہ صرف کم کیا ہے بلکہ بہت حد تک مٹا دیا ہے۔ اب آپ کو بینک تک کا فاصلہ طے کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اپنے کمپیوٹر کے سامنے بیٹھ کر ہی آپ بنک سے پیسے نکال سکتے ہیں یا پھر دوسرے اکاونٹ میں جمع کر سکتے ہیں۔ کوئی چیز خریدنی ہو تو بازار جانے کی بجائے آن لائن خرید کر آن لائن ہی پیسوں کی ادائیگی بھی کر سکتے ہیں۔ وہ کون سا شعبہ ہے جس میں انفارمیشن ٹیکنالوجی نے حیرت انگیز تبدیلی نہ لائی ہو۔ انفارمیشن ٹیکنالوجی نے علم کے حصول، پھیلاؤ، ارتقاء، تعلیم و تعلم غرض ہر جہت پر بالا دستی قائم کر لی ہے اس لیے اس سے دامن چھڑانا یا کبوتر کی طرح آنکھیں بند کر کے خود کو تسلی دینا کہ کچھ نہیں ہو رہا ہے خود کو موت کے منہ میں دھکیلنے کے مترادف ہوگا۔

آج روایتی کلاس روم کی جگہ غیر ملموسی (Virtual) کلاس روم لے رہا ہے۔ استاد کی ابتداء میں آموز گار (Instructor) کے درجے پر تنزلی ہوئی اور اب آموز گار یا

Instructor کی جگہ ملٹی میڈیا سافٹ وئیر والے نے لی ہے۔اس صورت حال میں زبان، ادب، اخلاقیات اور مذہبیات جیسے علوم کی بقاء کا راز تیز رفتاری کے ساتھ سامنے آنے والی ٹیکنالوجی خصوصاً انفارمیشن ٹیکنالوجی کے قریب جانے اور اس سے ہم آہنگ ہونے میں چھپا ہے۔ان علوم کے عاشق اگر اسے لگاتار شجر ممنوعہ سمجھتے رہے تو یقین جانیے وہ وقت (خدا نہ کرے) جلدی آئے گا کہ جب ایسے علوم کو خلدِ علوم سے بے آبرو ہو کر نکلنا پڑے گا۔

جیسا کہ میں نے پہلے ہی عرض کیا کہ آج کل نئے آلات کی ایجاد کے بجائے موجودہ آلات کو ہمہ استعمال (Multi-Purpose) بنانے کا رجحان ٹیکنالوجی سے وابستہ حلقوں میں زور و شور سے چھایا ہے۔اس کے پس پشت جو طریقہ یا نظام کارفرما ہے اسے Digitisation یا ''برقیانے'' کا نام دیا جاتا ہے۔چونکہ انفارمیشن ٹیکنالوجی کے مظہر آلات تمام برقی رو کی مدد سے کام کرتے ہیں اس لیے ان میں مستعمل علم یا جانکاری کا برقی صورت میں ہونا لازمی بن جاتا ہے۔اس برقی صورت کو Binary Form یا ذوالجہت شکل کہتے ہیں۔ اب علوم یا جانکاری کو ان کی بقاء کی خاطر اس برقی صورت میں ڈھالنا ناگزیر بن گیا ہے۔ ہاں اس سلسلے میں لوگوں کو خصوصاً اردودانوں کو طرز کہن چھوڑنی پڑے گی اور آئین نو کے ساتھ نبھانے کی ثمر آور سعی بھی کرنی پڑے گی۔جس کے لیے سائنسی سوچ اور طرز فکر کا اپنانا لازمی ہے۔اردو دنیا کے بارے میں یہاں پر فکری اصلاح یا ذہنی نشاۃ الثانیہ کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔میں اپنی بات کو اس عملی مثال سے ثابت کرنے کی کوشش کروں گا۔تمام اردوداں طبقہ اس بات پر بضد ہے کہ وہ اردو زبان کو نستعلیق فانٹ میں ہی لکھنا اور پڑھنا پسند کرتے ہیں۔یہ طبقہ نسخ فانٹ کی طرف دیکھنا بھی گوارا نہیں کرتا ہے۔لیکن نستعلیق فانٹ کی یہ خامی ہے کہ اسے Digitise کرنے یا برقیانے میں جسے ہم سافٹ وئیر کی زبان میں Universal Coding کہتے ہیں بڑی مشکلیں پیش آتی ہیں۔اس ہٹ دھرمی کی وجہ سے اردو زبان وادب کو برقیانے (Digitisation of Urdu) میں کم سے کم بیس سال کی دیری ہوئی۔جب تک کہ سنہ 07-2006 میں پاکستان اور برطانیہ میں مقیم چند محبان

اردو نے نستعلیق فانٹ کی Universal Coding کو ممکن نہ بنا دیا۔

یہ بات بھی صحیح ہے کہ یہ کام انفرادی سطح پر کرنا بڑا اکاردار دوالا معاملہ ہے۔ جس کے لیے اردو زبان کے تئیں عشقِ فرہاد دل میں ہونا ضروری ہے۔ اردو کی ترویج و بقاء کے لیے قائم کئے گئے اداروں کو اس سلسلے میں آگے آنا چاہیے۔ لیکن عموماً دیکھنے میں آیا ہے کہ ان اداروں سے وابستہ افراد سستی شہرت اور تشہیر کے متوالے ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں میرا بڑا ہی تلخ تجربہ ہے۔ میں اور میرے ایک فاضل دوست نے سنہ 2006ء میں اردو زبان کے کئی Language Packs اور کچھ چھوٹی موٹی Data Bases تیار کی تھی۔ لیکن نہ ہی کسی اردو ادارے نے ہماری حوصلہ افزائی کی اور نہ ہی اس کام کو آگے لے جانے کی خاطر تعاون کے لیے تیار ہوئے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ جب میں نے نوکری کی خاطر ایک انٹرویو میں اردو کی اس صورت حال کے بارے میں بات کی تو کمیٹی کے ارکان میں انگریزی کے ایک ریٹائر شدہ پروفیسر نے خفا ہو کر مجھ سے کہا کہ آپ کیا کہتے ہیں کہ اردو ابھی ڈیجیٹل ورلڈ کا حصہ نہیں بنی ہے میں تو روز اِن پیج میں اردو رسم الخط میں ٹائپنگ کرتا ہوں۔ میں نے جواباً عرض کیا کہ اگر اردو زبان واقعاً Digitise ہوئی ہے تو پھر آپ کے فون میں انٹرنیٹ براؤزر یا گوگل سرچ انجن میں اردو کہیں نظر کیوں نہیں آرہی ہے۔ یہ جواب سن کر مذکورہ ریٹائرڈ پروفیسر صاحب نے مجھے نوکری کے لیے نااہل قرار دیا۔

ضرورت اس بات کی ہے اردو زبان سے محبت رکھنے والے اساتذہ اور دیگر افراد ایک عزم مصمم کے ساتھ آج ہی سے اردو کے برقیانے کے عمل میں اپنی بساط بھر کوشش کریں۔ اس سلسلے میں درج ذیل اقدامات بھی مؤثر ثابت ہو سکتے ہیں:

☆۔ اردو کے اساتذہ صاحبان کو چاہیے کہ پاور پوائنٹ پریزنٹیشن اور دیگر ملٹی میڈیا سافٹ ویئر آلات کا تدریس اردو کے دوران ضرور استعمال کریں۔ ص

☆۔ ابتدائی کلاسوں میں اردو پڑھانے کے لیے Animated اسباق تیار کیے جائیں۔

☆۔ بول چال کی اردو سکھانے کے لیے اسباق چھوٹے چھوٹے Flash Files کی شکل میں تیار کیے جانے چاہیے۔

☆۔ ایم۔اے اردو اور ایسی دیگر اردو کی ڈگریوں میں ایک پرچہ لازماً کمپیوٹر کا رکھا جائے۔

☆۔ اپنے موبائل فون اور ڈیجیٹل ڈائری میں اردو زبان کے Plug ins بھی انسٹال کرا کے استعمال کیے جائیں۔

☆۔ اردو کی ترقی اور بقاء کے لیے بنائے اداروں کو اس بات کی کوشش کرنی چاہیے کہ Windows ' Mac ' Linux Android اور ایسے ہی دیگر Operating Systems کی یونی کوڈ پیکیج میں اردو کو بھی شامل کرایا جا سکے۔ ایسا کرنے کے لیے مذکورہ اداروں کو Unicode Cosortium کی ممبر شپ حاصل کرنی چاہیے اور Cosortium کو وقت وقت پر اردو زبان کے ماہرین کی خدمات مہیا کرانی چاہیے۔ یونی کوڈ کنسورٹیم ایک غیر منافع ادارہ ہے جس کا قیام عالمی معیار کے یونی کوڈ ورژن کی تیاری کے لیے عمل میں لایا گیا ہے تا کہ دنیا کی تمام زبانوں اور رسم الخطوں کو صحیح صورت میں برقیایا جا سکے۔ اس کنسورٹیم کے ممبران میں تمام دنیا کے انفارمیشن پروسسنگ اور کمپیوٹر سے وابستہ ادارے ہے جن میں: Adobe System, Apple, Google, IBM, Microsoft, Monotype Imaging, Oracle, SAP, The Society for Natural Language Technology Research, The University of California (Berkeley). The University of California (Santa Cruz), Yahool, Plus حکومت بنگلہ دیش، حکومت ہندوستان اور سینکڑوں ادارے اور افراد شامل ہیں۔

☆۔ صوتی پہچان والے سافٹ ویئر Speech Recognition Softwares اور پلگ انز بنانے کے لیے اردو اکادمیوں اور ایسے دیگر اداروں کو چھوٹے

چھوٹے منصوبے ترتیب دینے چاہیے۔

حکومت ہندوستان نے ہندوستان کے آئین میں شامل 22 زبانوں اور ان کے ادب کو برقیانے کے لیے ایک جامع ادارہ (Technology Development for Indian Language)TDIL کے نام سے قائم کیا ہے۔ جس پر ہر سال کروڑوں روپے خرچ کیے جاتے ہیں۔ لیکن یہاں دیگر زبانوں کی بہ نسبت اردو زبان پر بہت ہی کم کام ہوا ہے۔ چونکہ اردو والے شاید ابھی ڈیجیٹل ٹیکنالوجی کے تئیں اتنے حساس نہیں ہیں۔ اس لیے ایسے اداروں کے کام کاج پر نظر رکھنے والا یا ان سے کام کروانے والا کوئی پریشر گروپ موجود نہیں ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ایسے اداروں کو تعاون بھی دیا جائے اور ان سے کام بھی کروایا جائے۔

مجھے امید ہے کہ مذکورہ بالا اور ایسے ہی دیگر اقدامات اٹھانے سے اردو زبان بہت جلد عالمی جانکاری سمندرInformation Sea کا حصہ بن جائے گی۔ مگر ضرورت ہے خلوص اور جذبے کے ساتھ کام کرنے کی۔

اے کاش اردو والے جاگ جائیں!

☆☆☆

مآخذ:

1- "Definition of Technology" Merriam Webster. http//mw1.MerriamWebster.com/dictionary/technology.
2- George Crabb. Universal Technological Dictionary, (London Baldwin, Cradock and Joy. 1823)
3- Read Bain, Technology and State Government." American Sociological Review 2 (December 1937) 880
4- Franklin Ursula "Real World of Technology" House of Anansi Press.
5- Haviland, William A (204) Cultural Anthropology: The Human Challenge. The Thomson Corporation. P. 77. ISBN 0534624871
6- Oakley. K. P (1976) Man the Tool Maker. University of Chicago Press ISBN 978-0226612706

☆☆☆

کلامِ مجازؔ میں تانیثی ڈسکورس کے امکانات

('نذرِ خالدہ' کے حوالے سے)

ترقی پسند تحریک کا ادبی نصب العین پرولیتاری طبقہ کی حمایت اور ادبی تخلیقات میں ان کے جذبات واحساسات، آرزؤں وامنگوں اور نامرادیوں و ناکامیوں کے فن کارانہ اظہار سے عبارت ہے۔ بنیادی طور پر اس تحریک نے زمینی مسائل کی سنگینی اور سختی سے متاثر ہو کر ادب کو معاصر حالات و واقعات سے ہم آہنگ کرنے کی شعوری کوششیں کیں جو نہایت حد تک ثمر آور ثابت ہوئیں۔ دوسرے معنوں میں یہ تحریک پس رو ادبی اقدار اور روایات سے اس اعتبار سے دست وگریباں تھی کہ اس نے رومانیت کی دبیز چادر خود پر چڑھا کر خارجی مسائل سے آنکھیں چرانے کی روش اپنالی تھی اور جواز یہ فراہم کرتے تھے کہ ادب غیر لطیف موضوعات کا بار اٹھانے سے قاصر ہے۔ ترقی پسندوں نے نہ صرف موضوعات کا انتخاب زندگی کے کھردرے اور شکست وریخت سے دوچار پہلوؤں سے کیا بلکہ اپنے پیغام کو طبقہ اشرافیہ کے برعکس وسیع سے وسیع تر عوامی حلقوں بالخصوص کم پڑھے لکھے اور اَن پڑھ لوگوں تک پہنچانے کے لیے ہیئت اور زبان و بیان کی سطح پر نمایاں تبدیلیوں کا مظاہرہ کیا۔ غزل جسے اُردو شاعری کی آبرو قرار دیا گیا ہے کو پس رو شعرا کی مقبول صنف کا درجہ حاصل تھا لیکن اس میں عیب یہ تھا کہ اس کی زبان اور اس کے ادبی وسائل عام لوگوں کی ذہنی سطح سے بہت بلند ہوا کرتے تھے جس کے نتیجے میں ترقی پسند شعرا کو متبادل صنف سخن کا

انتخاب کرنا پڑا۔ حالاں کہ ترقی پسند تحریک کے ساتھ وابستہ مقتدر غزل گو شعرا نے بھی نظم کی طرف مراجعت کر کے اس تحریک کے ''ادب برائے زندگی'' کے منشور کو مستحکم اور مستقبل بین بنایا، جس کا اندازہ اُس دور کے منفرد غزل گو شاعر جگر مرادآبادی کے اس شعر سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے ؎

فکرِ جمیل خوابِ پریشاں ہے آج کل
شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آجکل

اسرارالحق مجازؔ کا تعلق ترقی پسند شعرا کی اُس قبیل سے ہے جس نے عوامی جذبات و احساسات کے اظہار کے لیے عوامی لب و لہجہ اختیار کر کے ترقی پسند شعری جمالیات کی تشکیل و تعمیر میں نمایاں کردار ادا کیا۔ مجازؔ اُردو کے شعری منظرنامے پر ایک انوکھے اور منفرد انداز و اسلوب کے ساتھ نمودار ہوئے اور قلیل وقت میں مقبولیت کی مسند پر براجمان ہوئے، جس کا اعتراف ترقی پسند تحریک کے نامور نقاد اور دانشور خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی کتاب ''ترقی پسند ادبی تحریک'' میں اس طرح کیا ہے:

''مجازؔ ان ترقی پسند شعرا میں ہیں جنھوں نے ترقی پسند تحریک کے دورِ عروج میں سب سے زیادہ مقبولیت اور ہر دلعزیزی حاصل کی''[1]

زیرِ تحریر مقالے میں تجزیے کے لیے مجازؔ کی ایک نظم ''نذرِ خالدہ'' کو منتخب کیا گیا کیوں کہ اس میں تانیثیت کے حوالے سے ڈسکورس قائم کرنے کے اتنے اور ایسے امکانات پوشیدہ ہیں کہ شاید ہی اس سلسلے میں اُن کے ہم عصروں میں کوئی ہم سری کا دعویٰ کر سکتا ہے۔ جیسا کہ ادب کا ہر طالبِ علم اس بات سے بخوبی واقف ہے کہ مابعد جدید صورتِ حال نے جہاں ہر نظریے کو پنپنے اور برگ و بار پھیلانے کا ماحول قائم کیا وہی حاشیائی عناصر کو مرکز میں لا کھڑا کرنے کی بھی سعی کی۔ تانیثی تنقید نے صنفِ نازک سے متعلق ثقافتی متون کی ازسرِ نو تفہیم و

تعبیر اور توضیح وتشریح پر اصرار کیا۔ مجاز کی یہ نظم تانیثی ڈسکورس کے تحت ایک قابلِ قدر فنی نمونہ ہے جس میں نظم کے مرکزی کردار ''خالدہ ادیب خانم''[۲] کو علامت کے طور پر اُجا گر کر کے عورت کی حقیقی شناخت کی تشکیل وتعمیر کی شعوری کوشش کا پتہ چلتا ہے۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ جس انداز و اسلوب میں مجازؔ نے وجودِ زن کے پیکروں کو تصویرِ کائنات کی آرائش وزیبائش میں رنگ ونور کے وسائل کے طور پر برتا ہے اُس تناظر میں اُردو شاعری میں بالعموم اور ترقی پسند شاعری میں بالخصوص مجازؔ کا ہم سر نہیں ہے۔ مجازؔ کا امتیاز یہ ہے کہ اُس نے نسائی پیکر کی حامل عورت کو علم وعرفان کے اعلیٰ وارفع مقام ومرتبہ پر متمکن کیا ہے۔ زیرِ بحث نظم ''نذرِ خالدہ'' پر گفتگو کرنے سے پیش تر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اُس ہی کی نظم ''کس سے محبت ہے؟'' میں سے یہ دو اشعار اپنے دعویٰ کی دلیل کے طور پر پیش کروں۔

زباں پر ہیں ابھی تک عصمت و تقدیس کے نغمے
وہ بڑھ جاتی ہے اِس دنیا سے اکثر اس قدر آگے
مری تخیل کے بازو بھی اس کو چھو نہیں سکتے
مجھے حیران کر دیتی ہیں نکتہ دانیاں اُس کی

ان دو اشعار کو ملحوظِ نظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ مجازؔ پہلا شاعر ہے جس کے یہاں ذکوری حِسیت کو کسی خاتون کی ''نکتہ دانیوں'' نے حیران کر دیا ہے۔ گویا یہ ایک طرف تانیثی ڈسکورس کی تخم ریزی کی ایک شعوری اور غیر معمولی کوشش ہے تو دوسری طرف اُس روایتی اور رزیل تصور کی تردید وتکذیب ہے جس میں ایک عورت ذات حسن وعشق کا مجسمہ ہوتے ہوئے مرد کی شہوت وسطوت کے ایک دلکش سامان کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔ اگر چہ اقبالؔ اور دوسرے شعرا نے بھی عورت کی تقدیس وتحریم کی قسمیں کھائی ہیں تاہم اس کو شعور و ادراک کے ناقابلِ تسخیر مسند پر براجمان کرنے کا سہرا مجازؔ کے سر ہی رکھنا ہوگا اور یہ کام اُردو کے ناقدین ومحققین کو طوعاً وکرہاً انجام دینا ہی ہوگا۔

واقع یہ ہے کہ زیرِ بحث نظم ''نذرِ خالدہ'' اپنے تفکیری رویّوں کی بدولت تانیثیت سے تعلق رکھنے والے ناقدین کے لیے دلچسپی کا باعث ہو سکتی ہے۔ مجازؔ شعوری اور غیر شعوری یعنی دونوں سطحوں پر ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے اور اس کے منشور کے تحت انہوں نے اپنا ادبی نصب العین مقرر کیا۔ اب جب کہ مابعد جدیدیت کے تحت نو مارکسیت (Neo-Marxism) کا نظریہ اپنے فکری ابعاد کو لے کر سامنے آیا تو اسے ترقی پسند تحریک کی بازیافت سے تعبیر کرنے میں شاذ ہی کسی کو تامل ہوگا بلکہ موخرالذکر جن دانشورانہ اور منطقی منہاج سے عاری تھی ،نو مارکسیت اسے علمی، ادبی اور فلسفیانہ سطح پر استدلالی انداز و اسلوب کے زیور سے آراستہ و پیراستہ کرتی ہے۔ بقولِ ناصر عباس نیّر:

> ''نو مارکسی تنقید مارکسیت کو ایک بصیرت افروز فلسفہ گردانتی ہے، جس میں نئی تنقیدی تھیوری کی تشکیل کے امکانات بالقوہ موجود ہیں۔اس لیے یہ مارکسیت کا مطالعہ آزادانہ طور پر کرتی ہے۔ اس کے بعض نکات سے اختلاف اور انحراف کو روا سمجھتی ہے ....نو مارکسی تنقید مارکسیت کے ساتھ ایک علمی مکالمے کی دین ہے۔ لہٰذا اس میں انقلابیت اور لازمی سیاسی وابستگی کی انتہا پسندی نہیں ہے۔نو مارکسی تنقید (جسے حقیقی مارکسی تنقید بھی کہا گیا ہے) کی تشکیل روس سے باہر ایک آزادانہ ماحول میں ہوئی ہے'' ۳؎

اس طرح نو مارکسیت عصری تنقیدی صورتِ حال یعنی مابعد جدید تنقیدی ڈسکورس کا ایک اہم بلکہ ناگزیر حصہ ہے، بالکل اسی طرح تانیثیت بھی ایک مابعد جدید تنقیدی نظریہ ہے۔ اس اعتبار سے ترقی پسند تحریک سے وابستہ کسی شاعر کے فن پارے کا تجزیہ تانیثی نقطہ نظر سے کیے جانے کا منطقی جواز فراہم ہوتا ہے۔ میں یہاں پر یہ بات واضح کر دینا مناسب سمجھتا

ہوں کہ تانیثی تنقید کے تحت متن کا دو زاویوں سے مطالعہ کرنے کا رویّہ مروج ہے اور ظاہر ہے دونوں میں عورت مرکزِ موضوع ہے۔ اول: وہ متن جو خواتین قلم کاروں نے تخلیق کیا ہے، اس رویہ کو انتقادِ نسواں (Gynocritics) کہتے ہیں، دوم: وہ متن جس نے مرد تخلیق کاروں کے ذہن میں جنم لیا، تمثالِ نسواں (Feminist Critique) کہلاتا ہے۔ یہاں پر تانیثی تنقید کے موخرالذکر رویّہ یعنی تمثالِ نسواں کے تحت مجازؔ کی نظم کا تجزیہ پیش کیا جارہا ہے۔

نظم ''نذرِ خالدہ'' اپنی فکری منہاج کی بدولت احترامِ عورت کا ایک خوبصورت استعارہ ہے۔ اس بنیاد پر ترقی پسند شعری سرمایے میں ''نذرِ خالدہ'' جیسی تخلیق اہم مقام کی متحمل قرار دی جاسکتی ہے۔ زیرِ تجزیہ نظم ۱۹۳۳ء میں ترکی کی مشہور ادیبہ خالدہ ادیب خانم کے دورۂ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے موقع پر بطورِ استقبالیہ لکھی گئی۔

''نذرِ خالدہ'' کا مجموعی تاثر عورت کی برگزیدگی اور اس کی اولوالعزم شخصیت کا شعری اظہار ہے۔ اس اعتبار سے یہ نظم تانیثیت کے مرکزی تعقلات کی پابندی کرتی ہوئی ارتقائی مدارج طے کرتی ہے۔ مجازؔ کی یہ نظم دراصل اس دور کی تخلیق ہے جب ترقی پسند شعرا بشمول مجازؔ عورت کی نزاکت اور معصومیت کے قائل ہونے کے ساتھ ساتھ اِسے مردوں کی ہم دم وہمراز ہونے کا تقاضا کرتے تھے اور وہ ہندوستان کی جدوجہد آزادی میں عورت کے متحرک کردار کے کوشاں تھے۔ اس دور میں جن نظموں نے تانیثی حسیت کو ابھرنے اور ابھر کر مستحکم انداز اختیار کرنے کی طرح ڈالی، ان میں مجاز کی ''نوجوان خاتون سے خطاب''، ''کس سے محبت ہے؟''، ''نورا''، ''ننھی پجارن'' سلام مچھلی شہری کی ''شرائط''، علی جواد زیدی کی ''تم مجھ سے پوچھ رہی ہو کیا ہوگا؟'' اور ''میری راہ میں''، سردار جعفری کی ''انتظار نہ کرنا'' اپنے موضوعات کی انفرادیت اور پیش کش کے حوالے سے نمائیدہ تخلیقی فن پارے متصور کیے جاتے ہیں۔ مجازؔ کی ''نوجوان خاتون سے'' کا یہ شعر ضرب المثل کی حیثیت اختیار

کر چکا ہے اور ترقی پسند فکریات کا آئینہ ہے ؎

ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن

تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

''نذرِ خالدہ'' مذکورہ بالا نظموں سے جہاں موضوعی اعتبار سے مختلف ہے وہیں اس کے مدلولات میں عورت کی تقدیس و تکریم اپنی انتہا پر پہنچی ہوئی ہے۔ نظم کا پہلا شعر اس طرح سے ہے ؎

دل مسرّت کی فراوانی سے دیوانہ ہے آج

دیکھنا یہ کون آخر زیبِ کاشانہ ہے آج

اس شعر کی مابعد جدید قرأت کے تفاعل سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اُس شعری روایت کے بر عکس ہے جس کی رُو سے عورت کا ذکر جسم و جان کی پُرکشش اداؤں کے ضمن میں ہی ہوتا ہے۔ خالدہ کے ذکر میں مجاؔز اظہار کی اُس سطح تک آ گئے ہیں جہاں اُس کا ممدوح گوشت پوست کا انسان نہ ہو کر ایک فرشتہ صفت کردار کے سانچے میں ڈھل گیا ہے بلکہ واقع یہ ہے کہ مجاؔز اس نظم میں مرد و عورت کی سطح سے بالاتر ہو کر غیر انسانی وجود کے بطور خالدہ کا تعارف کراتا ہے۔

چھتیس (۳۶) اشعار پر مشتمل اس نظم کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے تین حصوں میں منقسم کیا جا سکتا ہے:

پہلے نو اشعار میں نظم کے مرکزی کردار خالدہ ادیب خانم کا استعاراتی اور علامتی انداز میں تعارف کرایا گیا ہے اور اہلیانِ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کا ان کے تئیں عقیدت و احترام کو فنی اور جمالیاتی محاسن کے ساتھ شعری پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ یہاں پر شاعر نے فنی انفرادیت کو بہ تمام و کمال بروئے کار لا کر خوش آہنگ ماحول قائم کر کے نظم کے تاثر کو دو چند کر دیا ہے جس سے نہ صرف خالدہ کی شخصیت کو اعلیٰ مرتبہ بنا کر پیش کیا گیا بلکہ

بہ حیثیت مجموعی عورت کے وجود کو آفاقی ماڈل میں ڈھالا گیا ہے۔ اس حصہ کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

کیفِ صہبائے طرب میں غرق میخانہ ہے آج
ہر شجر ساقیِ مے ، ہر پھول پیمانہ ہے آج
نرگسِ مخمور ہے لذت کشِ خوابِ نشاط
پھوٹ نکلا ہے گل و نسریں سے سیلابِ نشاط
اہلِ محفل کے لیے مشکل ہے اب تابِ نشاط
آج پیمانوں سے چھلکے گی مئے نابِ نشاط
پُر فشاں ہے جذبۂ پنہاں اُبھرنے کے لیے
مضطرب ہے ذرہ ذرہ رقص کرنے کے لیے
پھر اِدھر آئے نہ آئے یہ شمیمِ جاں فزا
پھر میسّر ہو نہ ہو ایسا سماں ، ایسی ہوا
ذکر جس کا زہرہ و پرویں کے کاشانے میں ہے
وہ صنم بھی آج اپنے ہی صنم خانے میں ہے

مذکورہ اشعار جہاں معنوی اعتبار سے رومانوی ماحول کی تخلیق کرتے ہیں وہیں شاعرانہ ہنر مندی کا خوب صورت مظہر ہیں۔ دراصل بات یہ ہے کہ مجاز نے نہایت ہی سادہ الفاظ سے خوب صورت اور بامعنی تراکیب وضع کر کے نظم کے مجموعی تاثر میں اضافہ کیا ہے۔ مثال کے طور پر ''کیفِ صہبائے طرب''، ''ساقیِ مے''، ''نرگسِ مخمور''، ''لذت کشِ خوابِ نشاط''، ''سیلابِ نشاط''، ''تابِ نشاط''، ''مئے نابِ نشاط''، ''جذبۂ پنہاں''، ''شمیمِ جاں فزا'' وغیرہ وغیرہ۔ ان تراکیب کا حسن اس لیے بھی قاری کی توجہ کو انگیز کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے کہ شاعر نے مانوس الفاظ سے نامانوس تراکیب وضع کر دی ہیں اور یہ بیان کرنے کی

ضرورت نہیں کہ نامانوسیت (Defamilairization) ہر انسان رقاری کے لیے مسرت اور احتظاظ کے کئی ابواب وا کرتا ہے۔

نظم کا دوسرا حصہ خالدہ ادیب خانم کی شخصیت کے اُن گوشوں کو منوّر کرتا ہے جن کی بدولت وہ گوشت پوست کی انسان سے اوپر اُٹھ کر ایک نورانی پیکر کے سانچے میں ڈھل جاتی ہے۔ تانیثی تھیوری ساز اس بات پر مُصر ہیں کہ عورت کو تاریخ، سماج، تہذیب، ادب اور زبان کے روایتی ڈھانچے اور نظام سے آزاد کرایا جائے کیوں کہ یہ سارے عناصر زکوری نظام کے پروردہ ہیں اور اگر ان میں عورت کو کہیں پر جگہ دی بھی گئی تو اسے مرد کے مساوی نہیں بلکہ اس کے مطیع کی حیثیت سے پیش کیا گیا یا زبان و بیان کو رنگین اور دل چسپ بنانے کے لیے عورت کو سامنے لایا گیا، یا جنسی خواہشات کے تحت اسے شاملِ متن کیا گیا۔ وہ اس بات کا تقاضا کرتے ہیں کہ عورت کو عرفانِ نفس کی تحصیل اور جوہر ذات کی شناخت کی طاقت سے معمور سمجھا جانا چاہئے کیوں کہ عورت اور مرد کے درمیان باہمی افتراقات حیاتیاتی، نفسیاتی یا قدرتی نہیں بلکہ سماجی، ثقافتی اور تاریخی اجبار کے زائیدہ ہیں۔ اس لیے ان کا بنیادی کام ''عورت کے روایتی کتابی کردار کو چلینج کرنا جسے مرد اس معاشرے نے ہمیشہ حاشیے پر جگہ دی ہے یا اُسے ایک ٹائپ کے طور پر پیش کیا ہے۔ معاشرے میں اخلاقی ابتری اور اخلاقی پراگندگی کی وجوہ کی ذمّہ دار بھی اُسے ٹھہرایا ہے۔'' ؎ زیرِ تجزیہ نظم کے مندرجہ ذیل شعر پر معمولی طور پر غور کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ اس میں شاعر نے اپنے مرکزی کردار کو تانیثیت کے مرکزی حوالوں کی روشنی میں پیش کیا ہے ؎

خالدہ تو ہے بہشتِ ترکمانی کی بہار
تیری پیشانی پہ نور حریت آئینہ کار

اور یہ شعر ؎

تیرے رخ سے پرتوِ معصوم مریم آشکار!

تیرے جلووں کی صباحت سے فرشتے شرمسار

اس شعر کی تلمیح سے خالدہ کو اپنے کردار اور اطوار کی بدولت ایک ایسے مقام و مرتبہ پر فائز کیا گیا ہے جو ہر دو اعتبار سے منزہ اور عام انسانوں سے اعلیٰ و ارفع ہونے کا بھی دعوے دار ہے۔ حضرت مریم علیہا سلام کی سیرت شاعر کو خالدہ میں تو نظر آتی ہے لیکن وہ اس کی خصوصیات کو حیطہ اظہار میں لاتے ہوئے اس حد کو بھی پار کر گیا ہے جس سے عام انسان کا تصور تعمیر و تشکیل کے مختلف مراحل سے گزر کر ابھرنے لگتا ہے۔ یہاں پر شاعر کا زورِ تخیّل اپنی بلند پروازی کی طرف مائل نظر آتا ہے ؎

گل پشیماں قلبِ بلبل رشک سے دو نیم ہے

تیری باتوں میں خمارِ کوثر و تسنیم ہے

آگے چل کر جس پیرائے میں شاعر نے خالدہ سے اپنی عقیدت اور آشنائی کا اظہار کیا ہے اور آپسی تعلق اور فکری یگانگت کا ثبوت فراہم کیا ہے اس سے قاری کو نظم کی پہلی قرأت میں ہی یہ تاثر ملتا ہے کہ دونوں کئی جنموں سے ایک دوسرے سے واقف ہی نہیں بلکہ بے تکلف بھی ہیں۔ اس نظم کی خصوصیت یہی ہے کہ شاعر کے اندازِ تخاطب نے ایک فطری رویّہ اختیار کر کے رومانوی طرزِ تحریر کو حقیقت پسندی کے قریب کر دیا ہے ؎

یوں تو ہم ہر شمعِ علم و فن کے پروانے رہے

یہ حقیقت ہے کہ ہم تیرے بھی دیوانے رہے

مدتوں اپنی زباں پر تیرے افسانے رہے

تو رہی بے گانہ لیکن ہم نہ بے گانے رہے

یاد تیری اک زمانے سے ہمارے دل میں تھی

تو یہاں آنے سے پہلے بھی اسی محفل میں تھی

نظم کے دوسرے حصے کا آخری شعر شاعر کے تفکیری رویوں کا غماز ہے اور وجہ تخلیقِ نظم کا مظہر ہے۔ یہ نظم اس دور کی تخلیق ہے جب فکری سطح پر ہندوستان انقلابی اور مزاحمتی دور سے گزر رہا تھا اور چہار سوں اغیار نے پہرے بٹھا رکھے تھے۔ اور اسی لیے شاعر کو 'خالدہ' کے پیکر میں ایک ایسا انسانی وجود نظر آتا ہے جسے اُس نے ''جانِ طوفانِ عظیم'' کے نام سے پکارا ہے ؎

اے مقدس حور اے پروردۂ موجِ نسیم
روحِ عشرت گاہِ ساحل جانِ طوفانِ عظیم

نظم کا تیسرا حصہ پچھلے دونوں حصوں سے اس لیے اہم مانا جا سکتا ہے کہ اس میں شاعر کا مدعا و مقصد نسبتاً نمایاں ہو رہا ہے۔ بنیادی طور پر مجازؔ حریت پسند خاتون کو اس لیے اپنی نظم کا محور و مرکز بناتا ہے کہ ہندوستان ان ایام میں برطانوی سامراج کے جبر و استبداد کے خلاف فکری اور عملی میدان میں برسرِ پیکار تھا اور خالدہ ترکی میں رجعت پسند اور مطلق العنان اربابِ اقتدار کے ایوانوں کو متزلزل کر چکی تھی۔ اس لیے وہ ہندوستانی شاعر کی محبوب رہنما بن گئی ہیں۔ مجازؔ اس کے کارناموں کو شعری پیرائے میں اس طرح بیان کرتا ہے ؎

تو نے ترکوں کو دکھائی ہے صراطِ مستقیم
پھونک ڈالے ہیں تعصب کے حجاباتِ قدیم
ضعف دکھلایا ہے جب بھی فطرتِ احرار نے
آگ برسادی ہے تیرے نطقِ گوہر بار نے
رہ چکی ہے ہاتھ میں تیرے وہ تیغِ بے نیام
جس کی جنبش نے بدل ڈالا حکومت کا نظام
ترکِ افتادہ کو تو نے ہی دیا اذنِ خرام
تیرے ہی ہاتھوں نے چھلکائے ہیں آزادی کے جام

تو نے جو احساں کیے ہیں ملّتِ احرار پر
نقش ہیں اب تک سمرنا کے درو دیوار پر

بالآخر نظم میں وہ مقام آہی جاتا ہے جہاں شاعر راست طور پر خالدہ سے سامراجیت کا طلسم توڑنے، سماجی، نسلی اور علاقائی امتیازات کی حدوں کو منہدم کرنے، محکوم ومظلوم رعایا کے دلوں میں آزادی کی جوت جگانے اور اہلیانِ وطن کے لہو کو گرمانے کے راز فاش کرنے کی تلقین کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

ہاں بتا دے ہم کو بھی اے روحِ اربابِ نیاز
کس طرح مٹتا ہے آخر رنگ و خوں کا امتیاز
دل پر کیوں کر فاش ہو جاتے ہیں آزادی کے راز
چھیڑتے ہیں کس طرح محفل میں بیداری کا ساز

یہ نظم جہاں تانیثی افکار وخیالات سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے ایک اہم تخلیقی جوہر ہے وہیں برّ صغیر کے مجبور و مقہور لوگوں کے حریتی جذبات و احساسات اور آرزوؤں اور نامرادیوں کا ایک جمالیاتی اظہار بھی ہے۔ اُس وقت ترکی آزادی کی بہار سے آراستہ ہو چکا تھا جب کہ ہندوستان غلامی اور محکومی بھیڑیوں میں جکڑ جکڑ کر اپنی تاریخ کے سیاہ باب رقم کرا رہا تھا۔ اس موقع پر مجازؔ نے اپنی احتجاجی اور مزاحمتی حسیت کو خالدہ کے افکار و افعال سے جلا بخش کر اسے شعری صداقت کے بطور پیش کیا ہے۔ زیرِ تجزیہ نظم کے آخری اشعار میں شاعر اجتماعی شعور کی زیریں لہروں کے زیر و بم سے وطن کی آزادی کی خاطر کوئی بھی دقیقہ فروگذاشت نہ کرنے کا مستحکم ارادہ کرتا ہے۔

کوئی دم میں اس گلستاں سے نکلنا ہے ہمیں
فرشِ گل سے دور انگاروں پہ چلنا ہے ہمیں

خارزارِ غم کو پیروں سے کچلنا ہے ہمیں

جادۂ منزل سے گرنا ، ہے سنبھلنا ، ہے ہمیں

اس مقالے کے اختتام پر یہی کہا جا سکتا ہے کہ مجاز کی مختلف نظموں کے متن کی اتنی اور ایسی تہیں اور طرفیں ہیں جنہیں تانیثی تنقیدی محاورے کے تحت جانچ اور پرکھ کر مجاز شناسی کے نئے ابواب قائم کیے جانے کے ان گنت امکانات موجود ہیں۔ ہماری اُردو تنقید اور تحقیق نے مجاز پر ''رندِ خرابات'' اور ''پروپیگنڈا شاعر'' کی مہر ثبت کر کے اسے نظر انداز کرنے کی بہت کوشش کی ہے تاہم اُس کے کلام کا ازسرِ نو مطالعہ ہمیں اِس حصار کو توڑنے میں معاون و مددگار ثابت ہوگا۔ تانیثی نقطہ نظر سے ''نذرِ خالدہ'' اور ''کس سے محبت ہے؟'' یقیناً مطالعاتِ مجاز میں نشانِ امتیاز قائم کرنے کے امکانات رکھتی ہیں۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ، اُردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ، ایجوکیشنل بک ہاؤس ،علی گڑھ۔ ۲۰۰۲ء، ص۔ ۱۲۸

۲۔ خالدہ ادیب خانم جدید ترکی کے معمار اتاترک مصطفیٰ کمال پاشا کی حامی تھیں۔ انھیں اگر چہ پاشا سے خیالات کی سطح پر ہم آہنگی نہیں تھی تاہم ملک کی تعمیرِ نو میں انہوں نے نمایاں رول ادا کیا۔ وہ ترکی میں انسانی حقوق کی علمبردار کے بطور بھی شناخت قائم کر چکی تھیں۔

۳۔ ناصر عباس نیّر ، جدید اور مابعد جدید تنقید، مغربی پاکستان اُردو اکادمی، کراچی، ۲۰۰۴ء، ص۔ ۱۴۱

۴۔ عتیق اللہ، تعصبات، ایم۔ آر۔ پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۰۵ء، ص۔ ۱۱۸ ☆☆

ڈاکٹر شاہ فیصل

وارث علوی کی تنقیدی انفراد

وارث علوی عصر حاضر میں اردو فکشن کے ایک منفرد نقاد ہیں۔ انہوں نے اردو فکشن اور فکشن نگاروں کے فنی و جمالیاتی حدود وامکانات پر غیر جانبدارانہ انداز میں سب سے زیادہ اور سب سے معتبر تنقیدی مطالعے پیش کیے ہیں۔ کلاسیکی فکشن نگاروں سے لے کر جدید اور مابعد جدید فکشن نگاروں تک شاید ہی کوئی ایسا قابل ذکر اور Promising فنکار ہو جس کے فن کا تنقیدی جائزہ وارث علوی نے پیش نہ کیا ہو اور خاص بات یہ ہے کہ وارث علوی نے فکشن کے مقامی، سماجی وثقافتی انسلاکات کے ساتھ ساتھ فکشن کے عالمی معیار اور رفتار کے تناظر میں جس فنکار کے بارے میں جو بھی تنقیدی رائے دی وہ جارحانہ اور غیر جانبدارانہ ہی نہیں بلکہ اپنے اندر متاثر کرنے کی بڑی قوت رکھتی ہے۔

وارث علوی کی تنقید میں زبان کا ایسا منفرد اور اجنبی Defamiliar برتاؤ ملتا ہے۔ جس کے وہ موجد بھی ہیں اور خاتم بھی۔ اسی لیے وارث علوی کی تنقید نگاری کا ایک اہم پہلو تنقید میں زبان کا منفرد برتاؤ بھی تصور کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں وارث علوی کے مخالفین نے عام رائے یہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے کہ وارث علوی کی تنقید کی زبان غیر سنجیدہ اور بازاری ہے۔ ایسی زبان جس میں انشائیہ نگاری اور لطیفہ گوئی تو ہوسکتی ہے۔ لیکن تنقید نہیں لکھی جاسکتی۔ اس طرح کے نتائج اخذ کرنا کم نظری کی دلیل ہے۔ اول تو یہ کہ

وارث علوی کے تنقیدی سرمائے میں زبان کے برتاؤ کے مختلف Shades ملتے ہیں۔ان کے تنقیدی مضامین میں فن پارہ اور فن کار کے فیصلہ کن تجزیہ و تحلیل کے مرحلے جہاں آتے ہیں وہاں ان کی زبان انتہائی سنجیدہ اور عالمانہ ہوتی ہے۔ کیونکہ تنقیدی نتائج اخذ کرنے میں کسی بھی پہلو سے توازن وتناسب اور اعتدال کا دامن چھوڑنے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ دلائل و براہین کی پیش کش ہر حال میں بصیرت مندانہ بردباری کا تقاضا کرتی ہے اور وارث علوی نے اس باب میں کہیں کوئی کوتاہی نہیں برتی ہے۔

چونکہ وارث علوی اردو کے تخلیقی ادب کے معیار اور رفتار سے مطمئن نہیں اور اس سے کہیں زیادہ ان کو اردو تنقید سے شکوہ ہے' اس لیے خاص طور پر اردو تنقید نگاروں کے بارے میں جب اپنے تاثرات اور تعصّبات کا اظہار کرتے ہیں۔تو ان کا لہجہ کڑوا کسیلا ہوجاتا ہے اور زبان غیر رسمی بے تکلف اور فطری ہوجاتی ہے جو یقیناً اردو تنقید کی روایتی لسانی ساخت کو زیروزبر کرتی ہے۔لیکن اجنبی اور غیر مانوس (Defamiliar) تشبیہات و استعارات اور متوسط طبقہ کے روزمرہ کے برتاؤ کے سبب اکثر ناقدین ناک بھوؤں چڑھاتے ہیں اور ان کی تنقید کی زبان کو غیر معیاری گردانتے ہیں۔خود وارث علوی بھی اپنی تنقید میں زبان کے برتاؤ پر ہونے والے اعتراضات سے واقف ہیں ۔لیکن ایسے تمام اعتراضات کو وہ اپنے مخصوص انداز میں سختی کے ساتھ رد بھی کرتے ہیں۔اپنی کتاب ''بت خانہ چین'' میں شامل مضمون ''تذکرہ روح کی اڑان کا گندی زبان میں'' میں وارث علوی نے لکھا ہے:

> ''ایک نوجوان بزرگوار فرماتے ہیں'' وارث علوی وغیرہ کو کوئی تو سمجھا جاسکتا ہے کہ تنقیدی کی زبان کا کیا معیار اور نمونہ ہے اور کچھ نہیں تو خلیل الرحمٰن اعظمی' وحید اختر' وزیر آغا اور فاروقی وغیرہ کی تنقیدی تحریریں سامنے ہیں''۔نہیں صاحب! کوئی مجھے سمجھا نہیں سکتا۔ وہ جو سمجھانے آتے ہیں وہ پلے منہ سے باتیں کرتے

ہیں کیونکہ انہوں نے اپنے تمام دانت اکھڑوا لئے ہیں۔ نقاد کو
شریف بنانے کے تمام ہتھکنڈوں سے میں واقف ہوں۔ بچھو کا
ڈنک نکال لیجئے۔ وہ صرف ایک لعاب دار کیڑا رہ جاتا ہے۔
میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو گندے دنوں کا قصہ معطر
زبان میں سناتے ہیں اور روح کے جہنم زار کا بیان خس خاتوں
کی زبان میں کرتے ہیں تاکہ نفاست پسندوں میں نفیس
کہلاسکیں۔ میں جانتا ہوں کہ بیوقوفوں پر تنقید ممکن نہیں، انہیں
صرف بے نقاب کیا جاسکتا ہے اور بے نقاب کرنے میں نقاد کو
جو آپسی لذت ملتی ہے اس کی تلچھٹ پر میں نے کبھی قناعت نہیں
کی، جام پر جام لنڈھائے ہیں۔ غیظ و غضب محرک فکر و خیال اور
اس سرچشمہ پر شرافت اور مصلحت کی دیوار چننے کا کام میں نے
دوسروں کے سپرد کر رکھا ہے۔ میں جب ڈھائی تولے کے شاعر
کو سورما اور تنقید کے بونے کو باون گرام کہنے سے انکار کرتا ہوں
تو لوگ میری زبان کو غیر مہذب کہتے ہیں''۔[1]

مذکورہ بالا اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ وارث علوی کی تنقید میں زبان کا جارحانہ برتاؤ شعوری ہے اور اس کی سب سے بڑی وجہ ان کی غیر جانبداری اور کھرا پن ہیں۔ وہ ادب میں کسی بھی طرح کی گروہ بندی، مصلحت پسندی کے قائل نہیں۔ وارث علوی نے جو کچھ بھی لکھا ہے صحیح خطوط پر ادب کی تعمیر اور تعبیر و تشریح کے لیے لکھا۔ انہوں نے کبھی اس بات کی فکر نہیں کی کہ ان کی ایمان دارانہ اور حقیقت پسندانہ تنقیدی تحریروں سے کون خوش یا ناراض ہوتا ہے۔ وہ دوسروں کی پسند کی ہوئی چیزوں کی طرف نہیں دیکھتے بلکہ اپنی پسند پر انہیں پورا ناقدانہ اعتماد ہوتا ہے۔

وارث علوی کے جاننے والے جانتے ہیں کہ روزمرہ کی زندگی میں وہ ایک

خوش مزاج اور بذلہ سنج شخص واقع ہوئے ہیں۔ گھر میں، دوستوں کی محفل میں وارث علوی کی

حِس ظرافت، ذہنی بیداری اور طنز و مزاح کے مظاہرے روز مرہ کے معمول میں شامل ہیں۔ چنانچہ وارث علوی کے دوست احباب اور عزیز و اقارب وارث علوی کی صحبت میں بیٹھ کر ان کی باتوں سے روحانی مسرت بھی حاصل کرتے ہیں اور بصیرت بھی۔ وارث علوی کے دیرینہ دوست پروفیسر بمبئی والا نے وارث علوی کی زبان کے پُر مزاح اور شگفتہ رنگ و آہنگ کا ذکر کرتے ہوئے یہاں تک کہا ہے کہ غالبؔ کی طرح انہیں بھی ''حیوان ظریف'' کہا جاسکتا ہے۔ وارث علوی کی ظرافت ان کے گجراتی ڈراموں میں کھل کر سامنے آئی اور یہ ان ہی کا کمال ہے کہ تنقید جیسے خشک، سنجیدہ اصطلاحوں اور جارگنوں سے بھری ہوئی ثقیل صنفِ ادب کو بھی ان کی ظرافت نے لالہ زار بنادیا ہے۔ انہوں نے بعض بہت ہی اہم اور مشکل تنقیدی موضوعات پر لکھا ہے اور ان کے ساتھ انصاف بھی کیا ہے۔ بڑے بڑے افسانہ نگاروں اور شاعروں پر بھی قلم زنی کی ہے۔ یہ مضامین بعض ایسی نوادرات سے بھرے ہوئے ہیں جو اپنے موضوع پر سنجیدہ گرفت ہی سے حاصل ہو سکتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے اپنے رنگ طبیعت سے تنقید کو اتنا دلچسپ بنایا کہ ایک عام آدمی بھی خوشی سے لطف لے سکتا ہے۔ وہ باتیں جو دوسرے نقادوں کے یہاں اشکال کا شکار ہوگئیں۔ وارث علوی نے ان کو اتنے آسان اور دلچسپ پیرائے میں بیان کیا ہے کہ مشکل سے مشکل مضمون بھی دو+ دو= چار کی طرح سہل ہوگیا۔ اسی لیے انہیں صاحب اسلوب نقاد کہا جاتا ہے۔ مثلاً تنقید کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار نہایت دلکش انداز میں یوں کرتے ہیں:

> ''لفظ کی کسوٹی زبان کی پرکھ اور معنی کا پیمانہ ہے۔ تنقید سے ادب میں گفتگو کا سلسلہ جاری رہتا ہے ورنہ ہر قاری اپنی پسند، اپنے تجربہ اور اپنے مطالعہ کا زندانی بن جائے۔ تنقید رابطہ ہے قاری اور قاری کے بیچ، قاری اور فنکار کے بیچ اور نقاد اور فنکار کے

درمیان۔ اپنی آخری شکل میں تنقید گفتگو ہے اہل علم کی اہلِ علم

سے' اہل دل کی اہل دل سے' خوش طبعی ہے یاروں کے بیچ'
بے تکلفی ہے احباب کے درمیان' بحث و تکرار ہے ہم مشربوں
سے' چھینا جھپٹی ہے مخالفوں سے' پھکڑ اور ٹھٹھول ہے حریفوں
سے' آپ کچھ بھی کہیے' ادب میں ہنگامہ آرائی' چہل پہل اور
گرما گرمی کی پہچان تنقید کے مزاج ہی پر قائم ہے'' ۲

وارث علوی کی تنقید میں زبان کے منفرد برتاؤ سے ان لوگوں کو زیادہ بے چینی ہوتی ہے جن کی خامیوں اور کمیوں کو وارث علوی ڈنکے کی چوٹ بے نقاب کرتے ہیں۔ ایسے وارث زدہ شاعروں' فکشن نگاروں اور نقادوں نے ان کی زبان کی کاٹ کی بناء پر ہی وارث علوی پر طرح طرح کے الزامات بھی عائد کیے ہیں مثلاً کسی نے کہا کہ وارث علوی کا ذہن لذت پرست ہے۔ کسی نے کہا کہ وارث علوی Egiost ہے۔ اپنے سامنے کسی اور کو کچھ گردانتا ہی نہیں اور جب کسی سے اور کچھ کہتے نہ بنا تو یہ الزام عائد کیا کہ وارث علوی نے سلیم احمد کی نقل اتاری ہے۔ حالانکہ خود وارث علوی کی تحریریں یہ ثابت کرتی ہیں کہ ایسے سارے الزامات اور اعتراضات محض ذاتی بغض و عناد ضد یا کم ظرفی کا نتیجہ ہیں۔ ورنہ سچی بات یہ ہے کہ وارث علوی حد درجہ منکسر المزاج اور سادہ لوح انسان ہیں۔ وہ یہ اعتراف کرتے ہیں کہ کلیم الدین احمد' حسن عسکری اور سلیم احمد وغیرہ ان سے بڑے نقاد ہیں۔ اس لیے ان حضرات کے بعض اثرات وارث علوی کے مزاج اور اسلوب میں نمایاں ہوتے ہیں۔ ایک گفتگو کے دوران وارث علوی نے ایک سوال کے جواب میں اس بات کا برملا اظہار کرتے ہوئے کہا ہے کہ:

''..... آج کی تنقید میں جب ہم نے لکھنا شروع کیا تو ہمارے
اور سب سے زیادہ اثر محمد حسن عسکری کا تھا۔ عسکری صاحب
اپنے طور ایک الگ ہی دنیا ہے..... عسکری صاحب کے ایک

شاگرد سلیم احمد تھے۔ منہ پھٹ طریقے پر بات کہنے کا انداز ایجاد کیا۔ سلیم احمد کا اسلوب بہت ہی منفرد اور دلچسپ تھا اور مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا تو سلیم احمد نے ہی کیا۔ میں نے اپنے اسلوب کو سلیم احمد کے اسلوب میں ہی ڈھالنے کی کوشش کی اور اس میں اس قدر کامیاب ہوا کہ اپنا رنگ الگ پیدا کر دیا۔"

سلیم احمد اس زمانے میں ایک نیا بے باک اور بزلہ سنج اسلوب لے کر آئے۔ جس نے بہت سے لوگوں کے دل موہ لیے۔ ان میں وارث علوی بھی تھے جوان کے بڑے دلدادہ بنے۔ اسی لیے جب انہوں نے تنقیدیں لکھنی شروع کیں تو سلیم احمد کی طرح بے باکی، فقرہ بازی اور طنز و مزاح کے عناصر ان میں پیدا ہوئے۔ لیکن وارث علوی کا امتیازی وصف یہ ہے کہ ان عناصر کے ذریعے انہوں نے اپنا منفرد اسلوب پیدا کیا کہ وہ سلیم احمد کو بھی پیچھے چھوڑ گئے۔ وہ شروع ہی سے حسن عسکری کے بہت بڑے مداح رہے ہیں اور ان کی تنقیدوں کا گہری نظر سے وسیع مطالعہ کرتے رہے ہیں۔ ایک بے تکلف گفتگو کا انداز انہوں نے حسن عسکری سے ہی حاصل کیا ہے اور سنجیدہ مضامین کو ٹھٹھول کی طرح بیان کرنا بھی انہوں نے حسن عسکری سے ہی سیکھا ہے۔ لیکن حسن عسکری مسئلہ اٹھاتے تو ہیں مگر اسے سلجھاتے نہیں ہیں اور آخر میں اسے موہوم خیالات کے مرغولوں میں گُم کر دیتے ہیں۔ عسکری صاحب ہی کی طرح سے کچھ مزاح، کچھ مسئلے کے متعلق نہ جاننے کا ڈھونگ، کچھ ایسے مسائل کے لیے خود کی دانشوری کو مشکوک سمجھنے کا وطیرہ، یہ سب وارث علوی میں بھی ہے، کم و زیادہ۔ لیکن جہاں عسکری مسئلے کو خیالی مرغولوں میں گم کر دیتے ہیں، وہیں وارث علوی مسئلے کا پیچھا نہیں چھوڑتے ہیں، اسے آخری انجام تک پہنچاتے ہیں اور کچھ نہ کچھ معنی خیز نتیجہ نکالتے ہیں۔

وارث علوی نے ایسا بے ساختہ اسلوب اختیار کیا کہ ادب میں جہاں بھی غلط اور ناگوار تنقید کو دیکھتے ہیں تو وہ بھڑک اٹھتے ہیں اور قلم سے ایسا ہی بھڑکیلا مضمون نکل آتا ہے۔

تنقید میں جہاں بھی غیر معقول خیالات یا سطحی باتیں یا خیالات کا ترنگ نظر آتا ہے یا نقاد

اپنی ناواقفیت کے ساتھ پیغمبرانہ انداز میں بات کرتا ہے' تو وارث علوی کی تنقید میں کبھی خفگی، کبھی برہمی، کبھی طنز یا نقاد کو ہوا میں اڑانے والا بارود پیدا ہوتا ہے۔ گویا شمشیر بکف قسم کے نقاد ہیں۔ وارث علوی کی تنقید میں زبان کے تلخ اور ضمیر کو تڑپا دینے والے برتاؤ کی مثالیں بھری پڑی ہیں یہاں چند ایک مثالیں پیش خدمت ہیں:

ا۔ جدید افسانے کے بارے میں لکھتے ہیں:

''پریم چند کے بعد کا نیا افسانہ اور ترقی پسند افسانہ سات موٹی گایوں کا خواب تھا۔ جدید افسانہ سات دبلی گایوں کا کابوس ہے۔ کہانی کی دم غائب 'مواد پتلا اور کردار ہڈیوں کا ڈھانچہ۔ حسن قبول دیکھئے کہ وہ جو راتوں کو اٹھ اٹھ کر دعائیں مانگتے تھے کہ اردو ناول کی گود ہری ہو۔ آج گول مٹول افسانوں تک کو ترس گئے ہیں ۔ادھر نقاد ہیں کہ حقیقت نگاری' واقعہ نگاری' کردار نگاری اور پلاٹ کے خلاف بلا سوچے سمجھے جو کچھ منہ میں آتا ہے بولتے رہتے ہیں۔ وہ نہیں جانتے کہ فلابیر سے لے کر راب گرے تک حقیقت نگاری کے تصور سے کیسے تغیرات آتے رہے ہیں'' ۳؎

سمیناروں میں علماء اور ناقدین کی تقریروں کے حوالے سے وارث علوی لکھتے ہیں:

''جہالت اور ضعیف الاعتقادی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ہمارے یہاں مہاتماؤں اور مولویوں کا چلن بھی اسی وجہ سے ہے کہ ہمارا معاشرہ کتابوں سے زیادہ کانوں پر بھروسہ کرتا ہے۔ ایک اچھے مقرر کی تقریر میں زبان کی روانی 'انداز بیان کی شگفتگی' خطابت کی دل نشینی' مقرر کی شخصیت کا جادو اس کی

خوبصورت آواز کی طلسمی کیفیت...... یہ سب مل کر تقریر کو ایک ارضی اور آسمانی تجربہ میں بدل دیتے ہیں...... تحریری لفظ تقریری لفظ کے برعکس دعوت فکر ونظر دیتا ہے۔ آدمی لکھے ہوئے لفظوں پر ٹھہر سکتا ہے۔ جو بات کہی گئی ہے اس پر غور وفکر کر سکتا ہے۔ لفظی اور معنوی تعلیقات کا تجزیہ کر سکتا ہے۔ اپنی فکر اپنے شعور، اپنی عقل کو حرکت میں لا سکتا ہے۔ چنانچہ کتاب کا مطالعہ ایک باشعور، ذہن کا فعال، حرکی اور جدلیاتی عمل ہے۔ ایک ایسا عمل جو ذہن کی تنقیدی صلاحیت کو بروئے کار لاتا ہے'' ۴

غیر جانبدار تنقید کی دشواریوں کا ذکر کرتے ہوئے وارث علوی لکھتے ہیں:

''جب سے اس احقر نے نقاد کی جون میں جنم لیا، تنقیدیں ایسی لکھیں کہ وہ جو دوست تھے وہ دشمن بن گئے جو بچ گئے تھے وہ اس لیے دشمن ہو گئے کہ ان پر نہیں لکھا..... خاکسار کی خانہ خراب تنقید کے دروازے پر ایک بورڈ لگا رہتا ہے ان کتوں سے ہوشیار جو صاحب خانہ کے منہ سے بندھے رہتے ہیں ورنہ شعرو افسانہ کی پنڈلیوں پر خراشیں آئیں گی وہ رفیقانہ یا منافقانہ مضامین کے چودہ انجکشن سے دور ہوں گی۔ جو سمجھدار تھے وہ دور رہے جو زیادہ سمجھدار تھے وہ قریب آ گئے۔ جانتے تھے کہ منہ پھٹ تنقید کے پھٹے میں شاعری کی ٹانگ پھنسا دو۔ کاٹ کاٹ کر بھی کتنا کاٹے گا۔ دو چار شعروں کو تو چاٹے گا۔ کاٹے گا بھی تو ان شعروں کو جو ذرا جی کڑا کر مجھے ہی کاٹ دینے چاہتے تھے۔ لیکن بھرتی کے شعروں کے بغیر غزل کہاں بنتی ہے۔ آخر غالب بھی تو انتخاب پر ہی چل رہے ہیں'' ۵

وارث علوی نے جدید افسانہ کو محض زبان کا کھیل Language Game قرار دیتے

ہوئے کہا ہے:

"قاری ادب کا مطالعہ کرتا ہے حسن کے تجربہ سے گزرنے کے لیے' اسفل اور رکیک لوگوں کی پھیلائی ہوئی غلاظتوں میں لوٹنے کے لیے نہیں۔ ہماری تمام ادبی چہل پہل اور ہنگامہ آرائی ایک مدقوق کے رخسار کی سرخی ہے۔ ایک قلاش مسلمان کی بارات کی مانند جو گھر رہن رکھ کر آتش بازی سے شہر کی رات کی چراغاں کر دیتا ہے۔ چار ہی دن کے بعد اس کی تاریک کھولی کی گندی موری پر زبان کی دکھن برتن مانجھتی نظر آتی ہے" ٦

اس طنزیہ اور تلوار کی کاٹ جیسے لب و لہجے کی بناء پر جہاں چند ایک قارئین نے وارث علوی پر اعتراضات کیے ہیں وہیں دوسری جانب ادب کے باذوق قارئین اور دیدہ ور ناقدین نے وارث علوی کی تنقید میں زبان کے برتاؤ کے اوپری ڈھانچے کو ضرور دیکھا اور اس سے لطف اندوز بھی ہوئے لیکن اسی کے ساتھ ہی وارث علوی کی تنقید میں طنزیہ' احتجاجی اور بت شکن زبان کا جو برتاؤ روا رکھا ہے اس کی تہوں اور طرفوں پر بھی غور و فکر کیا ہے اور تلخ زبان کی تہہ میں موجود ادب کے تئیں وارث علوی کے خلوص' غیر جانبداری' ایمانداری اور عالمانہ بصیرت کو بھی پہنچانا ہے۔ اس ضمن میں خاص طور پر پروفیسر وہاب اشرفی کا نام سرفہرست ہے۔ وہاب اشرفی' وارث علوی کو سعادت حسن منٹو کا سب سے بڑا تنقید نگار مانتے ہیں۔ جس کا اعتراف انہوں نے یوں کیا ہے:

"وارث علوی کا جارحانہ انداز اکثر لوگوں کو ناپسند ہے۔ ظرافت میں کہیں کہیں تلخی کی کیفیت نمایاں ہو جاتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا کہ زیر بحث متن کا مذاق اڑایا جا رہا ہے۔ سنجیدہ لہجہ منہا ہو جاتا ہے او رایسا محسوس ہوتا ہے کہ پڑھنے والا کیچڑ میں

لت پت ہو رہا ہے۔ میں نے پہلے کہیں ان کے ایسے تیور پر سخت گرفت
کی تھی لیکن اب جب ان کی ساری کتابیں میرے پیش نظر ہیں
تو مجھے احساس ہوتا ہے کہ ان کے تنقیدی جارحانہ اسلوب کو منہا
کیا جا سکتا ہے اس لیے ان کی کتابیں علم کا دریا ہیں تو ان سے موتی
نکالنے کے لیے غواصی کرنی ہی پڑے گی، یہ اور بات ہے کہ سطح پر بھی
معنوی عظمت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ وارث علوی ہمارے جید
نقادوں میں ایک ہیں ان کی ذہنی آفاق کو سمجھنا چاہیے'' ۷

وہاب اشرفی نے بجا طور پر وارث علوی کی تنقید کی تہوں میں موجودہ آگہی اور بصیرت کو موتیوں سے تشبیہ دی ہے اور بتایا ہے کہ ان موتیوں کو نکالنے کے لیے وارث علوی کی تنقیدی تحریروں کی غواصی لازمی ہے۔

وارث علوی کی تنقید میں زبان کے برتاؤ کے بھی کئی رنگ Shades ملتے ہیں۔ چنانچہ وارث علوی کے یہاں جارحانہ برتاؤ کے ساتھ ساتھ زبان کے سنجیدہ اور عالمانہ برتاؤ کی مثالیں بھی بھر پڑی ہیں اور ایسی مثالوں میں وارث علوی کی تنقید کا اسلوب اردو کے دیگر معاصر ناقدین گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، حامدی کاشمیری، وزیر آغا اور وہاب اشرفی سے کہیں زیادہ تخلیقی، شگفتہ اور معنی خیز نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وارث علوی یہ جانتے ہیں کہ ہر معاشرہ اور ثقافت میں اظہار و بیان کے لیے مخصوص زبان اور لب و لہجہ کو برتا جانا ایک فطری عمل ہے۔ زرعی تہذیب میں انسان فطرت سے قریب رکھنے والی زبان کا استعمال کرتا ہے جب کہ صنعتی تہذیب میں کاروباری، غیر تخلیقی اور غیر جذباتی زبان کا برتاؤ عام ہوتا ہے۔ اسی لیے ادب میں لفظ صرف معنی نہیں دیتا بلکہ کیفیت، احساس اور جذبہ کو بھی جگا دیتا ہے۔ ادب و فن میں عورت کی تصویر ننگی نہیں بلکہ برہنہ ہوتی ہیں اور دونوں لفظوں کے معنی چاہے لغت میں ایک ہوں۔ ادب و فن کی دنیا میں بہت مختلف ہیں۔ وارث علوی بخوبی جانتے ہیں کہ تخلیق کا عمل اپنی آخری شکل میں لفظ کی تلاش کا عمل ہے۔

غالب اس لیے بڑا شاعر نہیں کہ اس نے نئی روشنی کے مرکز کلکتہ کا ذکر کیا بلکہ اس لیے کہ ''ہائے ہائے'' کے الفاظ اس طرح استعمال کیے کہ پڑھنے والے کے دل میں ایک تیر پیوست ہو گیا۔ شیکسپیئر کو دیکھیے To be or not to be جیسے معمولی الفاظ کو اس نے کیسا گنجینۂ معنی بنا دیا۔

Howl, Howl, Howl کی تکرار سے لیئر نے جنون کی سرحدوں کو چھونے والے المیہ کرب کا کیسا دل کو دہلا دینے والا بیان کیا۔ ''میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے'' میں میرؔ نے میاں جیسے معمولی لفظ کو کیسے ایک شفیق بزرگ کی درویشانہ پکار میں بدل دیا ہے۔

وارث علوی نے اپنی تنقید میں جہاں عامیانہ اور غیر روایتی الفاظ کو برتا ہے انہیں اگر وارث علوی کے موضوع، ممدوح یا معتوب کو ذہن میں رکھ کر غور کیا جائے تو یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وارث علوی کی تنقید میں جو الفاظ جس طرح آتے ہیں انہیں اسی طرح وہیں استعمال ہونا چاہیے تھا اسے تنقید میں وارث علوی کا اجتہاد ہی کہیں گے۔

وارث علوی کے یہاں ضرورت کے مطابق زبان کے سنجیدہ، شگفتہ اور خالص معیاری ادبی برتاؤ کی مثالیں بھی کثرت سے ملتی ہیں۔ مثلاً یہ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> ''اس دنیا میں ہر آدمی اپنی ذات میں اک محشر خیال ہے لیکن ہر دوسرے آدمی کے لیے ایک ورق ناخواندہ۔ فن وہ روزنِ دیوار ہے جو زندانِ ذات میں کھلتا ہے۔ انسان کے نہاں خانۂ ذات میں جھانک کر ہی ہم اسے بہتر طور جان سکتے ہیں۔ ادب انسان اور انسانی مقدور کو سمجھنے کا ایک ذریعہ ہے۔ انسان کو اچھی طرح سمجھنے کا مطلب ہے۔ اس کی قوتوں اور اس کی مجبوریوں کا علم حاصل کرنا۔ یہ علم ہماری جذباتی ہمدردیوں کے افقوں کو وسیع کرتا ہے اور ہماری تنگ نظری، متشددانہ عصبیت اور خودغرضی اور خودنگری کے حصاروں پر وار کرتا ہے۔ ادب ہمیں انسان کی

کمزوریوں اور طاقتوں، فتح مندیوں او رشکستوں، پستیوں
اور بلندیوں، المناکیوں اور طرب آفرینیوں کی آگہی بخشتا ہے
اور یہ آگہی وہ جتنی اپنے موضوع کے ذریعے بخشتا ہے اس سے
کہیں زیادہ وہ فارم کے ذریعہ بخشتا ہے'' ۸

وارث علوی نے منٹو کے افسانے بُو، ہتک، ٹوبہ ٹیک سنگھ اور بابو گوپی ناتھ پر جس طرح لکھا ہے وہ زبان کے تخلیقی استعمال کی زندہ مثالیں ہیں۔ خاص طور پر بابو گوپی ناتھ پر ان کے دو مضامین زبان او راسلوب کا ایک نیا انداز پیش کرتے ہیں۔ بابو گوپی ناتھ پر مضمون میں انہوں نے اس کی درویشانہ صفات اور عیاشیانہ شوق دونوں پر اس طرح لکھا ہے کہ ان کا یہ مضمون بابو گوپی ناتھ پر ایک نیا افسانہ بن گیا ہے۔ یہی تخلیقی رویہ راجندر سنگھ بیدیؔ کے افسانوں کے تجزیے میں کام میں لایا گیا ہے۔ بیدیؔ کے لگ بھگ تمام افسانوں پر وارث علوی نے گویا ناقدانہ افسانے نئے طرز میں لکھے۔ انہیں افسانوں کی تلخیص سمجھنا غلط ہے۔ وہ افسانے کو دوبارہ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ افسانے کا لطف برقرار رہتے ہوئے ہر جملے سے تنقید کی چھان پھٹک کی آواز بھی تال لیتی نظر آتی ہے۔ گویا افسانے کا بھی مزا آتا ہے اور تنقید کا بھی مزا آتا ہے۔

شاعروں پر وارث علوی نے جو مضامین ضبط تحریر میں لائے ہیں ان میں بھی زبان اور اسلوب کو جس طرح ممکن ہوا اتنا غنائیت اور نغمگی کے قریب رکھنے کی کوشش کی لیکن شاعرانہ پن کو قریب پھٹکنے نہیں دیا۔ ان کا عندیہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ نظم جتنی خوبصورت ہے اس کا بیان بھی ناقدانہ رہتے ہوئے اتنا ہی خوبصورت ہونا چاہیے۔ اسی لیے وارث علوی کو عموماً تاثراتی نقاد کہا بھی جاتا ہے۔ لیکن وارث علوی کے یہاں تاثراتی تنقید کے تمام میلانات کے باوجود ناقدانہ ذہن محض تاثرات میں نہیں کھو جاتا بلکہ نظم کے جمالیاتی عناصر کے جُز رس تجزیہ اس میں شامل ہوتا ہے۔ شاعری میں ندا فاضلی کی نظم ''ماں'' اور مجازؔ کی نظم ''آوارہ'' کا تجزیہ اسی طرح کیا گیا ہے۔

اگر دیکھا جائے تو معنوی و کیفیاتی زرخیزی اور اثر پذیری سے معمور تخلیقی زبان کی وجہ سے ہی وارث علوی کی تنقید اور خود انہیں تخلیقی نقاد کہا جا سکتا ہے۔ اردو کے مشہور نقاد فضیل جعفری نے وارث علوی کی تنقید میں زبان کے تخلیقی برتاؤ کے حوالے سے لکھا ہے:

> ''وارث علوی عملی نقاد نہیں 'تخلیقی نقاد' ہیں۔ ان کا طائر تخیل چومکھی اڑانیں بھرنے پر قادر ہے۔ وہ افسانوں سے بحث کرتے ہوئے جنسیات' نفسیات' عمرانیات او رمابعد الطبیعات وغیرہ پر روانی اور بے تکلفی کے ساتھ لکھتے ہیں۔ ایک ہی بات کو مختلف پیرائے میں بیان کرنا' تشبیہوں کی مدد سے ایک کے بعد دوسرا خوبصورت جملہ تراشتے جانا' مرادفات اور ہم معنی الفاظ کو اس وقت تک دوڑانا جب تک سارا خزانہ خالی نہ ہو جائے اور کبھی کبھی بے رائی کا پہاڑ بنانا ان کے اسلوب کے خصوصی اور انفرادی اوصاف ہیں'' 9

حوالے اور بھی دیئے جا سکتے ہیں۔ مثالیں اور بھی پیش کی جا سکتی ہیں لیکن اختصار سے کام لیتے ہوئے اتنا کہہ دینا کافی ہوگا کہ وارث علوی نے اپنی تنقیدی تحریروں میں زبان کے برتاؤ کے مختلف نمونے پیش کئے ہیں۔ سادہ اور سلیس بھی رنگین اور مکلّف بھی ظریفانہ بھی اور سنجیدہ عالمانہ بھی۔ اس میں شک نہیں کہ وارث علوی کی وہ تنقیدی تحریریں زیادہ مشہور ہوئیں جن میں وارث علوی نے جارحانہ' روایت شکن اور حیرت زا لب ولہجہ اختیار کیا لیکن بحیثیت مجموعی وارث علوی ایک ایسے غیر معمولی' بصیرت مند اور کھرے نقاد ہیں جنہوں نے اپنی تنقید میں ہمیشہ زبان کو منفرد انداز میں برتا ہے زبان کے اس برتاؤ میں کہیں کہیں اجنبی اور غیر مانوس الفاظ وتراکیب علامتیں اور استعارے ضرور آئے ہیں لیکن ان میں معنی خیزی اور اثر آفرینی' تنقید کی روایتی زبان سے زیادہ ہے اس لیے اردو ادب کے عصری لسانی منظرنامے کے حوالے سے وارث علوی کی زبان کو تخلیقی اور خود انہیں ایک منفرد ممتاز تخلیقی نقاد

تسلیم نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔

فکشن کی تنقید ہو یا شاعری کی تنقید وارث علوی کے یہاں تجزیاتی رنگ ہمیشہ حاوی رہا ہے۔جس کی ہماری یہاں تنقید میں بہت کمی تھی۔ ہماری تنقید تنقیدی جارگنوں کا شکار تھی۔تنقیدی اصطلاحوں اور گسے پٹے الفاظ پر بہت زیادہ دارمدار تھا اور رائے زنی اس کی سب سے بڑی کمزوری تھی۔ وارث علوی نے تنقیدی جارگنوں' اصطلاحوں اور کلیشز (Cliches) کو یکسر اپنی تنقید میں نابود کیا اور اس کی جگہ طنز' مزاح اور Irony سے سجے ہوئے اسلوب کا استعمال کیا۔ بات چیت کی زبان میں تنقید لکھی۔اس طرح انہوں نے تنقید کو ایک عام آدمی کے لیے بھی پڑھنے کی چیز بنایا۔وہ بڑی سے بڑی اور مشکل و پیچیدہ ترین باتوں کو بھی اتنے آسان اور دلچسپ پیرائے میں بیان کر دیتے ہیں کہ عام آدمی بھی اس سے فیض اٹھا سکتا ہے۔

☆☆☆

حواشی

۱۔وارث علوی' بت خانہ چین (گاندھی نگر: گجرات ساہتیہ اکادمی ۲۰۱۰) ص۲۲

۲۔وارث علوی: ادب کا غیر اہم آدمی (نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاوس ۲۰۰۱ء) ص۱۲

۳۔وارث علوی: جدید افسانہ اور اس کے مسائل (نئی دہلی: نئی آواز' جامعہ نگر ۱۹۹۰ء) ص۱۴

۴۔وارث علوی: ادب کا غیر اہم آدمی (دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاوس' ۲۰۰۱ء) ص۹۔۱۰

۵۔وارث علوی: سرزنش خار (دہلی: کتابی دنیا ۲۰۰۵ء) ص۳۶۔۳۷

۶۔وارث علوی: جدید افسانہ اور اس کے مسائل (نئی دہلی: نئی آواز جامعہ نگر ۱۹۹۰ء) ص۱۱۹

۷۔وہاب اشرفی: تاریخ ادب اردو' جلد دوم (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس ۲۰۰۰ء) ص۱۰۳۹۔۱۰۴۰

۸۔وارث علوی: کچھ بچا لایا ہوں (گاندھی نگر: گجرات اردو اکادمی ۱۹۹۵ء) ص۴۹

۹۔فضیل جعفری: آبشار اور آتش فشاں (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ۲۰۰۷ء) ص۲۵۷

☆☆☆

منصور احمد منصور

اردو افسانے کے اساطیری آب ورنگ

اساطیر بھی بیانیہ کی ایک قسم ہے۔ یہ اگلے وقتوں اور قوموں کی وہ کہانیاں ہیں جو جادو' اسرار' تحیر اور مافوق الفطرت عناصر کے امتزاج وآمیزش سے مملو اور اپنے زمانے میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات کے اسباب وعوامل کی توجیع کرتی ہیں۔ ان کے توسط سے معاشرے اور ثقافت کی صورت ونوعیت بھی ظاہر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اساطیر ہر دور میں مختلف تہذیبوں اور ثقافتوں کی ترجمان اور آئینہ دار رہی ہیں۔ اساطیر کا تعلق اگر چہ ماضی سے ہوتا ہے۔ لیکن یہ نہ صرف انسان کے حال میں کروٹیں بدلتی نظر آتی ہیں بلکہ انسان کے فکری' جذباتی اور ثقافتی رویوں کی تفہیم میں ممدومعاون ثابت ہوکر نئ معنویتوں اور جہتوں سے ہمکنار ہوتی ہیں۔ عصر حاضر کے سائنسی اور تکنیکی دور میں بھی انسانی زندگی' سماج اور معاشرے میں اساطیر کا عمل دخل نہ صرف قائم ہے بلکہ نئ اساطیر جنم لے رہی ہیں۔ اساطیر کا مطلب ہرگز بت پرستی یا فوق الفطرت عناصر کی کارفرمائی نہیں بلکہ یہ حیات وکائنات کی گتھی سلجھانے کی ایک ذہنی روش اور رویہ ہے۔ اساطیر کے اندر انسان کے آباء واجداد کے احساسات وجذبات اور خیالات ہی مجسم صورت میں دکھائی نہیں دیتے بلکہ ان کے توسط سے زندگی کے کتنے ہی اسرار و رموز آئینہ ہوجاتے ہیں۔ انسانی تہذیب وثقافت پر سے کتنی

ہی پرتیں اٹھ جاتی ہیں اور کئی طرح کے دلچسپ نتائج اخذ کرنے میں مدد ملتی ہے۔ اساطیر کا تعلق انسان کے عقائد سے ہوتا ہے جس کے کردار تاریخی و نیم تاریخی اور مذہبی و نیم مذہبی ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی بلند ہمتی، ثابت قدمی اور غیر معمولی پن کی وجہ سے ماورائیت میں ملفوف ہو جاتے ہیں۔

اساطیر اور ادب کا تعلق بہت پرانا ہے۔ اساطیر نے ہمیشہ ادب کو نئے ابعاد اور نئے آب و رنگ عطا کیے۔ اردو افسانے کے افق پر بھی اساطیر کے رنگوں کی قوس قزح نظر آتی ہے۔ یہاں یہ امر ذہن نشین رہے کہ قصہ کہانی کی تمام صورتوں میں اساطیری اثرات کی بھرپور جھلکیاں نمایاں طور پر دکھائی دیتی ہیں۔ اردو فکشن پر بھی مختلف قوموں اور ثقافتوں سے تعلق رکھنے والی اساطیر نے مختلف انداز میں اثرات مرتسم کئے ہیں۔ چنانچہ اردو فکشن (داستان، ناول، افسانہ) میں ہندی اساطیر کا عمل دخل بھی دکھائی دیتا ہے اور قدیم عجمی، اسلامی اور یونانی اساطیر کی کارفرمائی بھی واضح دکھائی دیتی ہے۔ اردو فکشن میں اساطیری کرداروں اور اساطیری علائم کے استعمال نے واقعہ اور تجربہ کی معنویت کو گہرا کر دیا ہے۔ یہاں اردو افسانے میں اساطیر کے برتاؤ اور اس کے اثرات کا اختصار کے ساتھ جائزہ پیش کیا جائے گا۔

اردو افسانے نے ابتداء ہی سے اساطیر کے ساتھ تخلیقی رشتہ قائم کیا۔ اردو کے اولین افسانہ نگاروں پریم چند، سجاد حیدر یلدرم اور راشد الخیری کے ہاں افسانے کی بنت میں ہندی، اسلامی و یونانی اساطیر کی چھاپ واضح طور پر دکھائی پڑتی ہے۔ راشد الخیری کے افسانوں ''کلونتیاں'' اور ''خیالستان کی پری'' سجاد حیدر یلدرم کے ''خارستان وگلستان'' اور ''حضرت دل کی سوانح عمری''، پریم چند کے ''رانی سارندھا''، ''نئی بیوی'' اور ''مرہم'' میں اساطیر کی شمولیت کا عمل واضح طور پر ملتا ہے۔ سلطان حیدر جوش اور نیاز فتح پوری کے رومانی افسانوں میں بھی اساطیری کردار و علائم ایک مخصوص فضا کی تشکیل کرتے ہوئے اساطیری ابعاد پیدا کرتے ہیں۔ اردو افسانے کے ابتدائی اور تشکیلی دور سے ہی اساطیر کے

ساتھ تخلیقی تعلق کے محرکات کو سمجھنے کے لیے ابن فرید کے مضمون ''دیو مالا اور علامت'' کے درج ذیل اقتباس کا حوالہ بے جا نہیں ہوگا:

> ''دیو مالا کے مطالعہ سے بنیادی بات یہ معلوم ہوتی ہے کہ تمام اساطیر بیانیہ ہوتی ہیں..... دیو مالا کے کردار بالعموم حقیقی ہوتے ہیں لیکن ان سے جذباتی لگاؤ انہیں رفتہ رفتہ مافوق الفطرت اور آخرکار الوہی بنا دیتا ہے۔ انہی بنیادی کرداروں کے گرد تخلیقی اور وضعی ہستیوں کا ایک حلقہ تیار ہو جاتا ہے جن کی اپنی کوئی حیثیت انفرادی طور پر نہیں ہوتی بلکہ وہ مرکزی ہستی کی کسی صفت یا اس قوم یا تہذیب کی کسی خواہش یا تمنا کا استعاراتی مظہر ہوتی ہیں۔ استعارہ کی تفصیل ایک مکمل تصویر کی شکل اختیار کر لیتی ہے جسے ہم تمثیل کہتے ہیں۔ ان تمثیلوں کا ایک سلسلہ ہوتا ہے جو مربوط ہو کر دیو مالا بن جاتے ہیں یعنی دیو مالائی تفاصیل من و عن ویسی نہیں ہوتی ہیں بلکہ وہ جذباتی و تاثراتی تجربات کا استعاراتی اظہار ہوتی ہیں'' [1]

اساطیر کے بنیادی عناصر بیانیہ، تحیر، تخیل، جذباتی وابستگی اور قومی مذہبی جذبے کا استعاراتی اظہار' نے ہی افسانے کو اساطیر کی حدود میں داخل ہونے اور اس کے اندر جھانکنے کی ترغیب دی۔ اساطیر کے ساتھ تخلیقی رشتہ قائم کرنے میں تقسیم ملک اور اس سے پیدا شدہ المیہ بھی ایک اہم محرک ثابت ہوا۔ تقسیم کے نتیجے میں فسادات، خون ریزی، ہجرت، تہذیب و ثقافت اور معاشرے کے ٹوٹنے بکھرنے سے جو سنگین صورت حال پیدا ہوئی، اس سے ذہنی و فکری رویے بھی یکسر بدل گئے۔ زمین، ثقافت، عقیدے، نظریے، ہجرت اور ان کے متعلقات شعر و ادب کا اہم موضوع بننے لگے۔ اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش اور اپنے ماضی

---

[1] چہرہ پس چہرہ ابن فرید ص ۱۴۲

اور روایات کے ساتھ تعلق کی دریافت تخلیقی سطح پر اساطیر کی تلاش پر منتج ہوا۔ ''ہجرت'' کو اس عہد کا نمایاں تجربہ بتاتے ہوئے انتظار حسین اپنے ایک مضمون ''ہمارے عہد کا ادب'' میں لکھتے ہیں:

> ''ہجرت کے تجربے کے ساتھ ماضی کی قسمت خوب جاگی ورنہ اسے تو تقسیم ملک سے پہلے لکھنے والے ایک فالتو چیز سمجھ کر رد کر چکے تھے'' ١

ماضی کے ساتھ بڑھتے ہوئے تعلق نے ہی ثقافتی جڑوں کی تلاش، معاشرے کے بجائے فرد کو مرکز توجہ بنانے اور ذات کے نہاں خانوں میں جھانکنے کے عمل کو تیز تر کر دیا اور شعر و ادب پر گہرے اثرات مرتب کر دیئے۔ انتظار حسین ان اثرات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''......ادب پر گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ ناپسندیدہ چیزیں پسندیدہ بن گئیں اور نامقبول رجحانات مقبول بن گئے۔ مذہبی عقیدہ، بادشاہوں کی تاریخ، دیو مالا، جن و پری کی کہانیاں اور توہمات جن کے حوالے پچھلے زمانے میں ادیبوں کو عیب کی بات نظر آتے تھے، عیب کی بات نہیں رہے......
> دیو مالا، مذہبی صحائف اور پرانی کہانیوں کے حوالے سے نظمیں اور افسانے لکھے جانے لگے'' ٢

افسانوی ادب میں دیو مالائی اور اساطیری رجحانات و اثرات در آنے کا دوسرا سبب وہ نظریۂ ادب تھا جو ترقی پسند تحریک نے پیش کیا۔ اس نظریہ کے تحت ادب زندگی کا آئینہ دار اور ترجمان قرار پایا۔ زندگی کی آئینہ داری کا مطلب یہ تھا کہ گرد و پیش کے حالات و

---

١ علامتوں کا زوال، انتظار حسین ص ١٠٣

٢ علامتوں کا زوال، انتظار حسین ص ١٠٣

واقعات کو کیمرے کی آنکھ سے دکھایا جائے۔ترقی پسندوں کا سروکار خارجی زندگی کو سنوارنا تھا۔انہیں یہ زعم تھا کہ خارجی ماحول کے بدلنے سے انسان کے تمام دکھ درد اور آلام کا مداوا ہوگا۔اس کے ''باطن'' کے اندر بھی کوئی کرب، خلش اور اضطراب موجود نہیں رہے گا۔لیکن وقت اور حالات بدلنے کے ساتھ شعر وادب میں خارجی رشتوں کی توجیہہ سے زیادہ باطن کی دنیا کی تفسیر ہونے لگی۔باطن کی طرف مراجعت سے دیو مالا اور اساطیر کی تلاش کا عمل شروع ہوا اور پھر اجتماعی شعور اور آرکی ٹائپس کی دریافت اور اہمیت نے بھی اس عمل کو جلا بخشی۔چنانچہ ۶۰ء کی دہائی کے آخر میں افسانہ نگاروں نے اساطیر سازی کی طرف زیادہ واضح انداز میں توجہ دی۔انہوں نے نہ صرف اساطیر سے افسانے کی بنت میں مدد لی بلکہ آسمانی صحائف، مقدس شخصیات سے تعلق رکھنے والے تاریخی و نیم تاریخی واقعات اور مذہبی کرداروں، تلمیحات، استعارات اور صوفیاء کے ملفوظات سے رشتہ قائم کرتے ہوئے نئی اساطیر کی تشکیل بھی کی۔لیکن جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہوا کہ اردو افسانہ اور اساطیر کا رشتہ شروع سے ہی قائم نظر آتا ہے اور اردو کے ابتدائی افسانہ نگاروں کے ہاں اس کی جھلکیاں ملتی ہیں۔بعد میں بیدی، کرشن چندر، منٹو، ممتاز شیریں اور عزیز احمد کے افسانوں میں اساطیری روایات بھرپور انداز میں جھلکتی نظر آنے لگیں___

بیدی کے بیشتر افسانے اساطیری آب ورنگ سے مملو ہیں۔عصر حاضر کی ناہمواریوں اور انسانوں کی خارجی و داخلی سطح پر شکست وریخت کو نمایاں کرنے کے لیے انہوں نے قدیم اساطیر سے فائدہ اٹھایا۔''متھن''، ''گرہن'' اور ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں انہوں نے ہندو دیو مالا کی مدد سے انسانی المیہ کو متاثر کن انداز میں پیش کیا ہے۔ممتاز شیریں اور گوپی چند نارنگ نے اساطیری تناظرات میں مذکورہ افسانوں کے تجزیے پیش کیے ہیں۔گوپی چند نارنگ ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' میں لکھتے ہیں:

''وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے اور اساطیری فضا کو ابھار کر پلاٹ

کو اس کے ساتھ ساتھ تعمیر کیا ہے۔"گرہن" ہے۔ اس میں
ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا اس زمینی چاند کا جسے عرف
عام میں عورت کہتے ہیں اور جسے مرد اپنی خود غرضی اور
ہوسنا کی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپے رہتا ہے.... اور
اس طرح یہ چاند ایک گرہن سے نکل کر دوسرے گرہن تک
مسلسل عذاب کا شکار ہوتا ہے" [1]

"اپنے دکھ مجھے دے دو"، "لاجونتی" اور "متھن" جیسے افسانوں میں بھی جو تہہ داری ملتی ہے، واقعاتی اور آفاقی پہلو ملتے ہیں وہ اساطیری فضا کی کوکھ سے ہی پھوٹتے ہیں اور افسانے بیانیہ کی سطح سے بلند ہو کر رمز و کنایہ اور استعارہ کی سطحوں کو چھو کر انسانی مقدرات کو گرفت میں لیتے ہیں۔ بیدی کے یہاں "ببل"، "لمبی لڑکی"، "ٹرمینس سے پرے" اور "پوکلپٹس" جیسے افسانوں میں بھی اساطیری رنگ پایا جاتا ہے۔

کرشن چندر کو ایک رومانی افسانہ نگار کی حیثیت سے شہرت حاصل ہوئی تاہم ان کے ہاں بھی ایسے کئی افسانے ملتے ہیں جو علامتی، تمثیلی اور اساطیری رنگ و آہنگ رکھتے ہیں۔ ان میں "کھٹے میٹھے انار"، "کالا سورج"، "گرجن کی ایک شام"، "غالیچہ" اور "ہوا کے بیٹے" قابل ذکر ہیں۔ "گرجن کی ایک شام" میں قصہ اساطیری دھندلکوں میں ابھرتا، پھیلتا اور بڑھتا ہے۔ سارا قصہ اگر چہ عشق و محبت کا ہے لیکن اسے اساطیری رنگوں میں لپٹا کر پیش کیا ہے۔ انہی رنگوں میں سے ایک رنگ ملاحظہ کیجیے:

"یہاں بجلیاں کوندتی ہیں، بادل گرجتے ہیں، رم جھم رم جھم بارش
ہوتی ہے، اولے پڑتے ہیں، برف گرتی ہے، پھر ہوا کے تیز و تند
جھونکے آتے ہیں اور مطلع صاف ہو جاتا ہے۔ آسمان خوشنما،

---

[1] اردو افسانہ۔ روایت اور مسائل مرتبہ گوپی چند نارنگ ص ۴۷

نیلگوں' آفتاب سونے کی تیلی کی طرح درخشاں اور پر
پھیلائے ہوئے ہوا میں تیرتی ہوئی چیل کسی پری کی طرح حسین
نظر آتی ہے'' ۱؎

کرشن چندر کے رومانی اسلوب اور جمالیاتی رویے نے اس کہانی میں اساطیری فضا کو بھرپور انداز میں ابھارا ہے ـــــ

''ہاں ذی شی' میری ذی شی بہت اچھی لڑکی ہے۔ گرجن دیوتا
اس سے بہت محبت کرتے ہیں۔ وہ سب برفیلے راستوں سے
واقف ہے۔ اسے گرجن دیوتا کبھی کوئی گزند نہیں پہنچنے دیتے۔
چھوٹی عمر میں ہی اس کی ماں مرگئی تھی' گرجن دیوتا ہی نے پالا
ہے'' ۲؎

اسطوری عناصر کی آمیزش سے ''گرجن کی ایک شام'' میں فطرت کی پراسراریت مزید گہری اور تحیر خیز ہوجاتی ہے۔ ''ہوا کے بیٹے'' میں کرشن چندر افسانے کی ابتداء میں ہی ایک حیرت انگیز اور پراسرار سماں باندھتے ہیں۔ غار کے اندر ملگجا اندھیرے اور پراسرار ماحول سے تحیر کی جو فضا بنتی ہے' وہ اس وقت مزید گہری ہوجاتی ہے جب مختلف سمتوں سے آنے والی ہوائیں Personify ہوجاتی ہیں اور کہانی کاروائی جو طوفان میں گھر جانے کے سبب اس غار کے سامنے پہنچتا ہے تو جھکڑ کی ماں اسے بھی غار میں لے جاتی ہے جہاں وہ اس کے بیٹوں شمالی جھکڑ' جنوبی جھکڑ' مغربی جھکڑ اور مشرقی جھکڑ کو زخمی حالت میں پاتا ہے۔ کہانی کا موضوع انسان کے بنائے ہوئے تباہ کن ہتھیاروں کے خلاف شدید احتجاج ہے اور اسے اساطیری رنگ میں پیش کرنے کی کوشش ہے لیکن کرشن چندر کا شاعرانہ اسلوب

۱؎ گرجن کی ایک شام مشمولہ کرشن چندر کے بہترین افسانے مرتبہ اطہر پرویز

۲؎ اردو افسانہ۔ روایت و مسائل مرتبہ گوپی چند نارنگ ص ۴۷

اور مقصدیت حاوی ہو کر اساطیر کو کہانی کی بنت میں پوری طرح جذب ہونے سے روکتا ہے۔ وارث علوی اس افسانے کو ''بچوں کی کہانی'' قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ہوا کے بیٹے میں اساطیر کا استعمال ہوا ہے۔ مختلف سمتوں سے آنے والی ہواؤں کی طبعی خصوصیات کا بیان Personified طریقے پر ہوا ہے...... افسانے کا پورا آرٹ خود آگاہ ہے اور کرشن چندر سامنے کی باتوں کو زور بیان سے آرٹ میں بدلنا چاہتے ہیں اور نہیں بدل پاتے'' ؎۱

ممتاز شیریں کے افسانے ''میگھ ملہار''، ''دیپک راگ'' اور ''آلٹس'' اسطور سازی کے عمدہ نمونے ہیں۔ ممتاز شیریں نے ان افسانوں میں ہندوستانی اور یونانی دیومالا کی مدد سے عصری زندگی اور معاصر سچائیوں کو بڑی کامیابی کے ساتھ گرفت میں لیا ہے۔ ''میگھ ملہار'' میں اساطیر کے استعمال کے جواز کے بارے میں ممتاز شیریں خود لکھتی ہیں:

> ''دیپک راگ میں جہاں ٹھیٹ حقیقت نگاری ہے۔ اصل ماری زمینی حقیقت وہاں میگھ ملہار میں حقیقت آفاقی اور ماورائی ہے جو اساطیر کے ذریعے بیان ہوتی ہے'' ؎۲

ممتاز شیریں نے دیپک راگ اور میگھ ملہار میں اساطیر کو عصری زندگی سے منطبق کر کے عصریت، تاریخیت اور افسانویت میں ایک خوبصورت آہنگ پیدا کیا ہے ابن فرید ان افسانوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ان دو افسانوں میں بھی اساطیر کو نئے قالب میں پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ نگار نہ صرف اساطیری کرداروں کے ساتھ تخیل و

؎۱ اردو افسانہ۔ روایت و مسائل مرتبہ گوپی چند نارنگ ص ۳۲۵

؎۲ میگھ ملہار پر تبصرہ ممتاز شیریں نیا دور شمارہ ۳۱، ۳۲ ص ۲۳

تصور کی دنیا میں پرواز کرتی ہیں بلکہ زبان ولہجہ میں بھی وہ
Archaic انداز اختیار کرتی ہیں ___ اس طرح پوری
داستان میں نغمگی اور شعریت رچ بس جاتی ہے۔میگھ ملہار
کے ذریعہ بنیادی طور پر افسانہ نگار نے اپنے اس نقطہ نظر کو عام
کرنا چاہتی ہے کہ فنکار اپنے فن کے اثر سے واقعی روح کی
گہرائیوں میں اتر سکتا ہے'' [1]

عزیز احمد نے ناول نگاری کی روایت میں توسیع کرنے کے ساتھ ساتھ انتہائی اہم اور سنجیدہ موضوعات پر کئی کتابیں لکھیں۔انہیں ناول نگار' نقاد اور دانشور ادیب کی حیثیت سے زیادہ شہرت ملی لیکن اردو افسانے میں بھی انہوں نے نئے گل بوٹے کھلائے۔اساطیر سے تخلیقی رشتہ کے اعتبار سے ان کے افسانے مدن سینا اور صدیاں' تیری دلبری کا بھرم اور زریں تاج قابل ذکر ہیں۔افسانے میں اساطیری روایات کا بھرپور اور فنکارانہ استعمال قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے جس انداز سے کیا وہ انہی کا حصہ ہے۔انہوں نے قدیم اساطیر' حکایات اور ملفوظات سے ایسے لعل جواہر چن کر افسانے میں پرو لیے جن سے انسانی شعور لاشعور بھی منور ہو جاتا ہے۔محمود ہاشمی' قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے فکر وفن پر اساطیر کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''تاریخ کے خلاقانہ شعور کے ساتھ اپنی تہذیبی جڑوں کا سراغ
قصص واساطیری روایات وصنمیات' عقائد وتوہمات کے وسیلے
سے ان دو افسانہ نگاروں کے یہاں جس طرح ہوتا ہے ویسا ان
سے قبل نہ ہو سکا تھا'' [2]

قرۃ العین حیدر کے یہاں قصص واساطیر کے توسط سے انسانی صورت حال

---

[1] اردو افسانہ روایت ومسائل ص ۴۵۱

[2] نذیر احمد۔انتظار حسین کے افسانے۔ایک مطالعہ مشمولہ انتظار حسین ایک دبستان مرتبہ ارتضیٰ کریم ص ۵۹۱

سمجھنے کی کوشش ''روشنی کی رفتار''، ''آئینہ فروش شہر کوراں''، ''ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی''

اور ''سیتا ہرن'' میں ملتی ہے۔ سیتا ہرن ہندو اساطیر کے پس منظر میں لکھا گیا ہے جو تاریخیت اور عصریت اور حقیقت و ماورائیت کی خلا کو پاٹتے ہوئے انسان کی ازلی محرومیوں اور کرب کو ابھارتا ہے ''روشنی کی رفتار'' وقت اور تاریخ کی جبریت کی دھوپ چھاؤں میں انسان کی لاچارگی کو پیش کرتا ہے۔ پدما جب راکٹ کے ذریعہ وقت کے صدیوں پر پھیلے سلسلوں کو آن واحد میں طے کرتے ہوئے قدیم سرزمین مصر پر قدم رکھتی ہے تو عبرانی اپنی بے چارگی کا اظہار کرتے ہوئے یوں گویا ہوتے ہیں:

> ''ہمیں بھی اپنے ساتھ اپنے وقت میں لے چلو'' ___ عبرانیوں نے اس سے التجا کی ___ ''نہیں'' ___ پدما نے دل کڑا کر کے جواب دیا۔ یہ ممکن نہیں۔ ہم اپنے اپنے وقت سے آگے یا پیچھے نہیں جاسکتے۔ اپنے اپنے دور کی آزمائش سہنا ہمارا مقدر ہے۔ ہم تاریخ کو آگے یا پیچھے نہیں سرکا سکتے'' [1]

انتظار حسین کے ابتدائی افسانوں سے ہی قدیم قصص، اساطیر اور دیومالا سے تخلیقی تعلق قائم کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ چنانچہ 'قیوما کی دکان'' کی افسانہ نگاری کا آغاز کرنے والے انتظار حسین سادہ بیانیہ نگاری سے منہ موڑ کر اساطیر، لوک کتھاؤں، جاتک، قدیم رمزی داستانوں، ملفوظات اور آسمانی صحائف کی طرف جست لگاتے ہیں ___

> ''انتظار حسین کے شروع کے افسانے پڑھنے کے بعد یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس نے ''آخری آدمی'' میں ایک بہت بڑی تخلیقی چھلانگ لگائی ہے'' [2]

---

[1] روشنی کی رفتار (مجموعہ روشنی کی رفتار) قرۃ العین حیدر ص ۲۱۵

[2] نذیر احمد۔ انتظار حسین کے افسانے۔ ایک مطالعہ مشمولہ انتظار حسین ایک دبستان مرتبہ ارتضٰی کریم ص ۵۹۱

انتظار حسین کے یہاں افسانوی طرز اظہار میں یہ تبدیلی اچانک رونما نہیں ہوئی بلکہ ''آخری آدمی'' کے افسانوی مجموعے کی اشاعت سے قبل بھی ان کے کئی افسانوں ''دلدل''، ''علم'' اور ''صلیب'' میں مذہبی علائم، کردار اور واقعات ایک مخصوص مذہبی طرز احساس کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ''آخری آدمی'' اور ''کچھوے'' میں انتظار حسین کا تخلیقی شعور ہندی و اسلامی اساطیر کی تشکیل نو کی صورت میں نظر آتا ہے۔ انتظار حسین کے فکر وفن کا ایک نمایاں پہلو یہ ہے کہ وہ انسانی رشتوں کی نوعیت، صورت اور مائیت کو خارج سے زیادہ باطن میں تلاش کرتے ہیں۔ انہیں اس بات کا بھی گہرا ادراک ہے کہ انسان اپنے ماضی سے کٹ کر ذات کی اکائی اور سالمیت کو برقرار نہیں رکھ سکتا اور لمحہ موجود کی کسی تصویر اور نقش کی اس وقت تک تکمیل نہیں ہوسکتی جب تک نہ یہ ماضی کے ساتھ مربوط ہو۔ چنانچہ تہذیبی شخصیت اور ثقافتی تشخص کی تلاش اور بازیافت میں وہ گمشدہ معاشروں، نظروں سے اوجھل ہوتے ہوئے شہروں گلی کوچوں، امام باڑوں، روایتوں، عقائد، توہمات اور ان سرچشموں کو یاد کرتے ہیں جن سے ایک قوم کی شخصیت، مزاج اور کردار تشکیل پاتا ہے۔ اپنے افسانوی مجموعے ''کچھوے'' کے آخر میں انہوں نے ایک مضمون ''نئے افسانہ نگار کے نام'' شامل کیا ہے اس میں انتظار حسین نے جن باتوں کا ذکر کیا ہے اس سے ان کے فکر وفن کو بخوبی سمجھا جاسکتا ہے:

> ''میں تو ماقبل زمانوں میں بھٹکتا پھر رہا ہوں..... زمینوں اور زمانوں میں آوارہ پھرتا ہوں۔ کتنے دنوں اجودھیا اور کربلا کے بیچ مارا مارا پھرتا رہا یہ جاننے کے لیے کہ جب بھلے آدمی بستی چھوڑتے ہیں تو ان پر کیا بیتتی ہے اور خود بستی پر کیا بیتتی ہے۔
> اس طرح آوارہ پھرتے پھراتے میں مہاتما بدھ کی جاتکوں میں جانکلا اور ششدر رہ گیا کہ یا مولیٰ یہ کونسی دنیائے واردات ہے

جہاں آدمی ان گنت زمانوں اور ان گنت قالبوں میں زندہ و

تابندہ ہے.....''[1]

''آخری آدمی''، ''شہر افسوس'' اور ''کچھوے'' کے مجموعوں میں شامل کہانیوں میں اساطیری حوالے کہانی کی بنت میں پوری طرح پیوست ہونے سے یہ کہانیاں زمانی ومکانی قیود سے آزاد ہو کر ہر زمین، ہر زمانے اور ہر انسانی معاشرے کی کہانیاں بن جاتی لیکن اسطور سازی کے باوجود ان کہانیوں کا ایک مخصوص معاشرتی، ثقافتی اور زمینی سیاق و سباق بھی ہے جس نے ان کہانیوں کو اثر آفرینی بھی عطا کی اور فسانہ وفسوں کا رنگ بھی۔

اساطیر کی کثیر الابعادی جہات سے رشتہ قائم کرنے اور اسطوری امیجز سے فائدہ اٹھانے کی تخلیقی روش ۶۰ء کی دہائی کے اواخر میں واضح صورت اختیار کرتی نظر آتی ہے۔ جوگندر پال، انور عظیم، سریندر پرکاش، حسین الحق، شفق، رضوان احمد، حمید سہروردی، غیاث احمد گدی، انور سجاد، ممتاز مفتی، سلیم اختر، رشید امجد، غلام الثقلین نقوی، احمد داؤد، احمد ہمیش وغیرہ کے افسانوں میں اسطور سازی نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔

☆☆☆

---

[1] کچھوے انتظار حسین ص ۱۷۱

No.52-53 Year- 2013

BAZYAFT

A Referred Litrary and Research Journal

Published by
Post Graduate Department of Urdu
University of Kashmir, Srinagar